DEICHTORHALLEN HAMBURG
SAMMLUNG FALCKENBERG

CAPTAIN PAMPHILE

STÄDTISCHE GALERIE
WALDKRAIBURG

EIN BILD ROMAN IN STÜCKEN

A PICTORIAL NOVEL IN PIECES

ISBN-NR. 978-3-86572-026-9

PHILO FINE ARTS

NACH EINEM ROMAN VON ALEXANDRE DUMAS

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg, 2011

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg, 2011

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg, 2011

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg, 2011

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg, 2011

CAPTAIN PAMPHILE

EIN BILDROMAN IN STÜCKEN

NACH EINEM ROMAN VON ALEXANDRE DUMAS

KURATIERT VON
GUNTER RESKI & MARCUS WEBER

Mit Arbeiten von Christoph Bannat Tania Bedriñana Peter Böhnisch Lutz Braun Jonathan Brewer Hans-Christian Dany Michael Deistler Stephan Dillemuth Hansjoerg Dobliar Matthias Dornfeld Drei Hamburger Frauen Ulrich Emmert Stefan Ettlinger Heike Föll Ane Graff Ellen Gronemeyer Anna Gudmundsdottir Markus Gutmann Sebastian Hammwöhner Sophie von Hellermann Uwe Henneken Peter Herrmann Nadira Husain Dani Jakob Dorota Jurczak Kerstin Kartscher Jürgen Kisch Korpys & Löffler Clemens Krümmel Elke Krystufek Friedrich Kunath Nikolaus List Hans-Jörg Mayer Isa Melsheimer Christina Morhardt Ariane Müller Piotr Nathan Silke Otto-Knapp Katrin Plavcak Peter Pommerer Christoph Prasch Thomas Ravens Gunter Reski Daniel Roth Peter Saul Christoph Schäfer Gitte Schäfer Christian Schwarzwald Markus Selg Andreas Seltzer Amy Sillman Martin Skauen Johannes Spehr Peter Stauss Stefan Thater Wawrzyniec Tokarski Susan Turcot Markus Vater Gabriel Vormstein Marcus Weber Klaus Winichner Waldemar Zimbelmann Claudia Zweifel

DEICHTORHALLEN HAMBURG / SAMMLUNG FALCKENBERG

STÄDTISCHE GALERIE WALDKRAIBURG

PHILO FINE ARTS

Herausgeber:
Gunter Reski & Marcus Weber
in Zusammenarbeit mit Harald Falckenberg, Elke Keiper
& Dirk Luckow
© 2011 für die abgebildeten Werke bei den Künstler/innen

Gestaltung: Autopilot
Lektorat: Clemens Krümmel
Übersetzung: Gerrit Jackson
Digitale Bildbearbeitung: Michael Richmann & Stefanie Seufert
Druck: St.Pauli Druckerei, Hamburg
Printed in Germany

Captain Pamphile
Agenda
Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg
18.02 – 10.04.2011
Städtische Galerie Waldkraiburg 24.09 – 21.11.2010
JET, Berlin 20.06 – 18.07.2009

www.pamphile.de

Erschienen bei:
Philo Fine Arts
Verlagsort: Hamburg
www.philo-fine-arts.de

ISBN 978-3-86572-026-9

Photonachweise:
Uwe Boek 137, 176
Hansjoerg Dobliar 114, 190
Dominik Friebel 182
Hans-Georg Gaul 98, 194,
Egbert Haneke 1–8, 36, 51, 52, 53, 78, 106, 130, 158, 159
Heiner Heine 46, 55, 59, 69, 103, 132, 162, 163, 188, 202, 206, 233–240
Nolan Judin 191
Matthias Kolb 41, 42, 66, 109
Sandra Mann 140
Stefanie Seufert 39, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 56, 76, 60, 62, 64, 70–77, 80–94, 100-102, 104, 111, 112, 116, 118, 119, 121, 122–125, 128, 135, 136, 138, 139, 142–157, 160, 166, 169, 172–174, 177–181, 186, 193, 196, 198–201, 204, 208
Jan Windszus 50

INHALT

Ausstellungsansichten Captain Pamphile
Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg
1

Vorwort
Harald Falckenberg
12

Bilder schlafen nicht
Esther Buss
14

Kapital(istisch)e Kaperfahrten
Hans-Jürgen Hafner
20

Fast ohne Leihschein
Elke Keiper im Gespräch mit
Gunter Reski und Marcus Weber
28

Abbildungen
33

Preface
Harald Falckenberg
210

Pictures don´t sleep
Esther Buss
212

Capital(ist) capture cruises
Hans-Jürgen Hafner
218

Almost without any loan form
Elke Keiper in conversation with
Gunter Reski and Marcus Weber
225

Beteiligte Künstler/innen
229

Ausstellungsansichten Captain Pamphile
Städtische Galerie Waldkraiburg
233

VORWORT

Harald Falckenberg

Alexandre Dumas, Verfasser des 1839 veröffentlichten Romans „Le Capitaine Pamphile“, war Prototyp des Feuilletonschriftstellers, der die geneigte Leserschaft mit launigen, aberwitzigen und spannenden Kurz- und Seriengeschichten versorgte. Unterhaltung und Nervenkitzel für eine neue Großbourgeoisie aus Republikanern und Royalisten, die der Herzog Louis-Philippe von Orléans im Zuge der Drei-Tage-Revolution vom Juli 1830 fernab der Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zusammenbrachte. Louis-Philippe, der sich Bürgerkönig nannte, regierte 18 Jahre lang bis 1848. Seinem Nachfolger Louis-Napoléon Bonaparte blieb es vorbehalten, mit einem Staatsstreich die glorreichen Verhältnisse des *Ancien Régime* von vor 1830 wiederherzustellen.

Mit dem Projekt *Captain Pamphile* wollen die Kuratoren Gunter Reski und Marcus Weber zusammen mit 60 Malerkollegen und -kolleginnen einzelne Abschnitte und Parabeln des Romans in eine Bildsequenz umsetzen, wobei die Künstler thematisch gebunden sind, ansonsten aber ohne Vorgaben in freier Gestaltung ihren Part umsetzen. Der besondere Reiz dieses Vorhabens liegt darin, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse unter Louis-Philippe wesentliche Parallelen zur gegenwärtigen Entwicklung aufweisen. War damals Kolonialismus das Maß der Dinge, so ist es heute die Finanz- und Handelswelt, die ihre Ziele schnell und effektiv zum Nutzen weniger und Schaden vieler weltweit durchsetzt. Wenn seinerzeit noch die Kanonen sprachen, bestimmen heute globale Netzwerke mit ihren Kommunikationssystemen das Maß der Ausbeutung und Aneignung. Politik und Krieg werden im postkolonialen Zeitalter durch Geld ersetzt. Dumas hat die Zeichen einer profitgesteuerten Gesellschaft mit ihren spezifischen Vorstellungen und Wünschen frühzeitig erkannt.

Den Sozialromantikern und kritischen Denkern seiner Generation von Victor Hugo, Honoré de Balzac, George Sand, Théophile Gautier, Gustave Flaubert bis Charles Baudelaire war die Schreiberei von Dumas, verfasst *pour la foule*, natürlich zuwider. Dumas hat angezapft, transkribiert, Beiträge anderer Autoren gekauft und Schreiber unter Lohnarbeit gehalten, um seine Geschichten von Tierfabeln über Abenteuergeschichten bis zu Sittenportraits im Schnellverfahren zu formulieren. Aus heutiger Sicht denken wir an Appropriation und Pop Art und auch an die jüngsten Veröffentlichungen des WikiLeaks-Gründers Julian Assange. Entlarvung, Rollenspiele und das Unterlaufen bürgerlicher Positionen bei gleichzeitiger Akzeptanz. Es geht um Spekulation, Illusion, Fiktion, letztlich eine Traumfabrik abseits hoher Kunst der Besinnung und Verehrung. Alexandre Dumas hat genau diese Arbeit geleistet. Seine Romane „Les Trois Mousquetaires“ (1844) und „Le Comte de Monte-Cristo“ (1844–1846 als Fortsetzungsroman veröffentlicht) sind zigfach verfilmt, immer wieder aufgelegt und fester Bestandteil heutiger Unterhaltungsindustrie. Seine in der Regel illustrierten Romane mit ihren Protagonisten haben sich als frühe Comics in mehr als 150 Jahren auch visuell durchgesetzt. Wie würden das Spötter wie Flaubert oder Baudelaire mit Gesamtwerken für nur wenige Kenner heute kommentieren? Als opportunistische Ausbeutung der Sehnsüchte einer Gesellschaft oder deren Entlarvung? Als affirmativ oder kritisch oder vielleicht beides? Kein Zweifel, Alexandre Dumas war Popartist *avant la lettre*.

„Le Capitaine Pamphile“ gilt nicht gerade als eines seiner Hauptwerke. Es ist irgendwie zusammengeschustert, orientiert sich an der unermesslichen Gier von Profiteuren, Spekulanten, Finanzaristokraten und solchen, die es gern sein würden. Es geht um alles, was Gewinn verspricht. Kapitän Pamphile weiß, wo was herauszuholen ist. Es treibt ihn über die Weltmeere, übers Land und durch die Kolonien. Er macht große Geschäfte, er durchschaut Menschen, nutzt Situationen und macht sich über Tiere als Vorläufer und verzerrte Abbilder der

Menschen her. Er ist ein Nimmersatt, im Sinne heutiger Kunst jemand, der sich bedingungslos den Vorgaben des Geschmacks unterwirft.

Das Projekt *Captain Pamphile* – wir unterstellen, dass die englische Fassung des Worts Kapitän im Sinne einer *lingua franca* den heutigen internationalen Gepflogenheiten besser gerecht wird – ist ein Gemeinschaftsunternehmen, aber keine Gemeinschaftsarbeit. Die Vielfalt der künstlerischen Ansätze ist für das Projekt essentiell. Nicht mehr an Bildungsaufträge, ideologische Regeln und ästhetische Vorgaben der Repräsentation gebunden, ist die Kunst längst Korrelat und kulturelle Unterfütterung einer im positiven wie negativen Sinn freien Welt.

Die Idee, über Kunst die Gesellschaft zu verändern, ist mit dem Scheitern der klassischen Avantgarde zu den Akten gelegt worden. Kunst gerät mehr und mehr zum Luxusaccessoire und wird zu Höchstpreisen an die wenigen Reichen dieser Welt verkauft. Kaum zwanzig Galerien und Händler in New York, Los Angeles, Paris, London und Zürich, internationale Kunstmessen und Auktionshäuser bestimmen die Pace und sorgen für die Nobilitierung der Kunst bei gleichzeitiger Verknappung des Angebots. Aber deswegen ist der ursprünglich militärische Gedanke der Avantgarde als Vorreiter strategischen Vorgehens nicht tot. Im Gegenteil, die Wirtschaft braucht immer neue Anstöße. Der Underground ist nach wie vor das Terrain, auf dem Kreative und Avantgardisten die neuesten Trends formulieren, aber jederzeit in Gefahr ist, von der Wirtschaft und dem Kunstbetrieb vereinnahmt zu werden. Und so ist die heutige Kunst Ausdruck einer Art Zweiklassengesellschaft: das teure Segment mit anerkannten Namen für privatisierende Vertreter des Establishments und die junge provozierende Kunst für Connaisseurs und die Trendscouts. Alles dazwischen hat es in diesen Zeiten der Restauration und Refeudalisierung schwer. *Captain Pamphile* liefert ein Muster dieser Entwicklung. In dem Maße, wie sich das Schriftliche über Sprach- und Nationengrenzen hinweg auf das schneller zu begreifende Medium des Bildes verlagert und neue Formen der Kommunikation liefert, ist der Kommerz dabei. Das Projekt verhandelt diese Zusammenhänge, setzt auf Überkommenes, aber transformiert und transportiert es in die Gegenwart. Es ist in vielfacher Hinsicht ein Stoff zum Nachdenken.

Seit Januar 2011 kooperiert die Sammlung Falckenberg mit den Deichtorhallen Hamburg. Den Deichtorhallen ist das Ausstellungsprogramm mit der Sammlung Falckenberg/Phoenix-Hallen in Harburg als Dependance unterstellt. *Captain Pamphile* ist die erste Ausstellung unter der Leitung von Dr. Dirk Luckow, dem Direktor der Deichtorhallen. Und es ist ein Pilotprojekt. Bereits 2010 wurde Künstlern unter dem Titel *Weißer Schimmel* mit viel Erfolg das Recht eingeräumt, die Harburger Räume frei zu gestalten. *Captain Pamphile* ist die Fortsetzung dieses Programms; und für Ende 2012 ist eine weitere, von Künstlern in eigener Verantwortung frei gestaltete Ausstellung zur Medienkunst geplant. Das Projekt von „Räumen für freie Kunst“ soll ein Gegengewicht zur Kunstmacht mit ihren arrivierten Größen bilden. Die vorliegende Publikation versteht sich weniger als Katalog, sondern als Buch zur Ausstellung.

BILDER SCHLAFEN NICHT

„CAPTAIN PAMPHILE" – EINE AUSSTELLUNG ÜBER VERMEHRUNG

Esther Buss

Captain Pamphile – die Ausstellung, der Roman – und auch die Lebensgeschichte seines Autors Alexandre Dumas handeln von Anhäufung, Vermehrung und Expansion. Ursprünglich als eine Sammlung von Kurzgeschichten geplant, erzeugt der 1839 erstmals veröffentlichte Roman einen extremen Überschuss an obskuren Vorkommnissen und haarsträubenden Abenteuern, kuriosen Figuren (bevorzugt Tieren), Anspielungen und Referenzen. Neben der Weiterverarbeitung unzähliger literarischer Vorlagen betreibt Dumas hemmungsloses Name Dropping – so wird die Erzählung fast in Boulevardblattmanier immer mal wieder mit Figuren aus dem damaligen Zeitgeschehen bestückt: Naturwissenschaftler, Maler, Bildhauer, Dichter, Schriftsteller, Ärzte, bis hin zur Seiltänzerin. Auch dem gaunerhaften Kapitän der Handelsfregatte „Roxelane" geht es vorwiegend um Akkumulation. „Obwohl Kapitän Pamphile normalerweise großen Spekulationsgeschäften oblag, verschmähte er doch, wie wir gesehen haben, auch nicht die kleinen", heißt es an einer Stelle lakonisch über die Geschäftstollheit des Freibeuters, der als eine Art Prototyp des Börsenspekulanten auftritt. Doch Pamphile ist nicht nur ein Vertreter des ungezügelten Kapitalismus und ein gerissener Hund in allen Lebenslagen, sondern auch der „größte Jäger vor dem Herrn". Tiere sammelt er so, wie manch anderer heute mit Kunst dealt – aus ökonomischem Kalkül und Spekulationslust, aus Stilgründen und ein bisschen Liebe oder einfach, weil sich ihm eine gute Gelegenheit bietet. Pamphiles Erfinder, Alexandre Dumas, hatte ähnlich unternehmerische Ambitionen wie sein Romanheld. Er produzierte Literatur arbeitsteilig und seriell und kassierte mit dieser Form des marktorientierten Schreibens phantastische Honorare – übrigens verlor er später einiges davon bei spekulativen Finanzgeschäften. Und nicht zuletzt verfolgt auch die Ausstellung eine Art „Massenproduktion": Sie häuft Bilder an, auf denen wiederum das alles abgebildet und versteckt ist oder mitschwingt.

***Alexandre Dumas**, Portraitaufnahme von Ch. Reutlinger, um 1869*

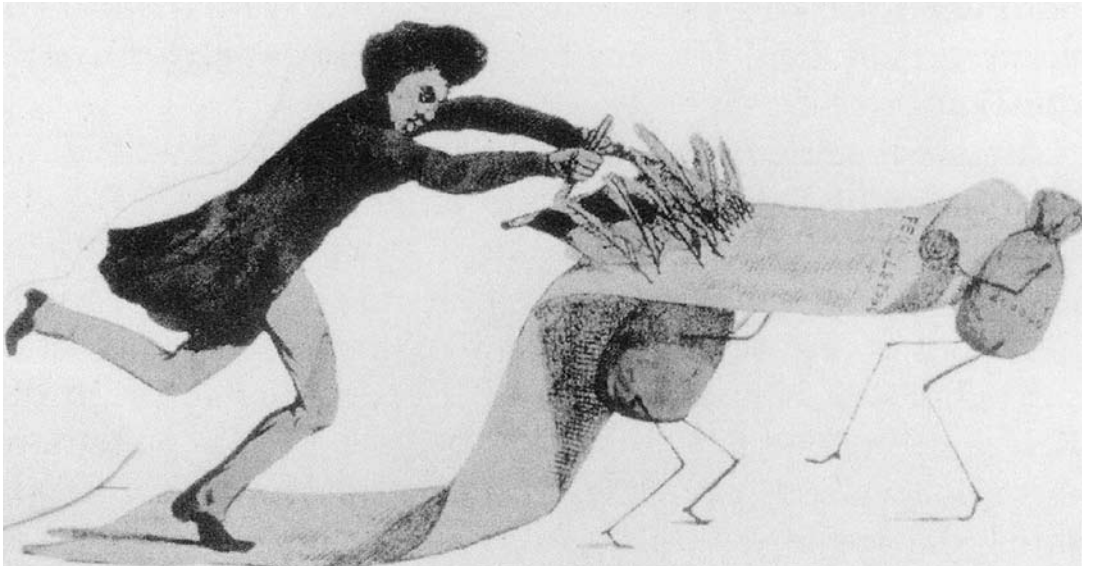
Man könnte diese Form des *image hoarding* als ein Bild für Captain Pamphiles Beutetrieb sehen. Zumindest findet sein Hang zum Material- und Kapitalwachstum in der Bilderflut der Ausstellung eine treffende Entsprechung. Eine Schiffsladung voll Malerei, zusammengesammelt auf einer mal stürmischen, mal gemütlich umherschippernden Fahrt, und eine Anhäufung unterschiedlicher Stile, Handschriften, Malweisen, Erzähltechniken, Bildtypen. Dabei ist die laufend anwachsende Bilderakquise der beiden anderen Captains, Gunter Reski und Marcus Weber, wohl kaum als eine Antwort auf den unmäßigen Hunger des Marktes nach figurativer Malerei zu verstehen. In gewisser Weise grenzen sich die Pamphile-Bilder sogar vom autonomen Tafelbild ab, indem sie in den Dienst eines kuratorischen Konzepts bzw. übergeordneten Textes gestellt werden und sich daher schwerlich als selbstgenügsamer, unverstellt subjektivistischer Ausdruck lesen lassen – selbst wenn sie das als Einzelwerke vielleicht sind. Es sind Auftragsarbeiten mit

diktiertem Inhalt, weniger Bilder als bestellte Bebilderungen, Übersetzungen vom Text ins Bild, vom bildhaften Text in Bilder mit Unter- oder Zwischentiteln.

Der Auftrag – eine Textstelle, die es zu „interpretieren" gilt – gibt einen inhaltlichen Rahmen vor, nicht mehr und nicht weniger, dem Umgang mit dieser Vorgabe sind keine Grenzen gesetzt. So kann der „Pamphile-Auftrag" ebenso als präzise Anleitung zum szenischen Bild begriffen werden wie als Wühlkiste, aus der sich ein singuläres Motiv herauskramen lässt, oder auch als Stichwortsammlung für das Weiterspinnen einer eigenen Erzählung. Auf das Konzept „Auftragsarbeit" wird dann auch unterschiedlich geantwortet: eng an das Medium der Illustration angelehnt, „konventionell" malerisch bis hin zu medienreflexiv, versponnen, eigenbrötlerisch, frei oder auch mal hausaufgabenhaft. Es gibt das explizite „Bekenntnis" zur Vorlage und das Ignorieren derselben (mit Sicherheit befindet sich in der Ausstellung auch Schmuggelware). Es gibt „echte" Erzählungen im literarischen Sinn und mimikryhafte Annäherungen an narrative Malerei, es gibt Autoren und Nacherzähler, Märchenonkel und Zeitdiagnostiker, und natürlich allerhand Mischformen.

Durch die Vorgabe einer spezifischen Textstelle werden Willkür und Spiel also nur vordergründig ausgeschaltet. *Captain Pamphile* betreibt zwar keine vorsätzliche Zufallsproduktion – wie etwa die Surrealisten mit ihrem *cadavre exquis*, bei dem es darum ging, einen Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen entstehen zu lassen, ohne dass die Beteiligten Einblick in die vorhergehende Mitarbeit erhalten –, doch ein hohes Maß an Unberechenbarkeit und Heterogenität ist dennoch Teil des Konzepts. Der Auftrag und die vielfältige Autorenschaft innerhalb des gängigen Formats „Gruppenausstellung" geben sich dabei nicht zuletzt als produktionsökonomische Übertragungen vom Roman in die Ausstellung zu erkennen. Denn auch die Feuilletonromane von Alexandre Dumas können kaum als „autonome Kunstwerke" eines Einzelkünstlers gelten. Sie stehen ganz im Gegenteil für eine industrielle Produktionsweise von Literatur, für kollaborative Textarbeit. In Zusammenarbeit mit anderen Autoren betrieb der Schriftsteller seine „Romanfabrik" (so ein polemischer Ausdruck eines Kritikers) und handelte sich dabei nicht nur Plagiats- und Ausbeutungsvorwürfe ein, sondern auch den schlechten Ruf eines Vorreiters fließbandähnlich produzierter Trivialliteratur. Manchmal kaufte Dumas seinen Lohnschreibern ihre Stücke wie Rohmaterialen ab, um sie dann in seinem Sinn umzuarbeiten – der Pariser Literaturbetrieb nannte solche Ghostwriter übrigens „nègres", was wie eine doppelte Stigmatisierung erscheint, da ihr Auftraggeber der Enkelsohn einer haitianischen Sklavin und eines weißen Franzosen war. Als Mestize war Dumas Zeit seines Lebens (und weit darüber hinaus) ein beliebtes Opfer rassistischer Zuschreibungen von Seiten der Literaturkritik und Literaturwissenschaft wie auch der Karikaturisten. Abgesehen vom kreativen Potential seiner Co-Autoren bediente sich Dumas aber auch an sämtlichen literarischen Quellen, die ihm sonst noch zur Verfügung standen. Auch in „Kapitän Pamphile" betreibt er „Appropriation" im großen Stil. Er mixt unterschiedlichste Genres, Stile und Materialien, plündert Voltaires Tragödien sowie Reiseberichte und Jagdbeschreibungen, er karikiert La Fontaines Tierfabeln (wobei Dumas nicht nur dessen Moral verdreht, sondern die Tiere als Importware im kolonialen Warentransfer verhandelt), die Seefahrer- und Piratenromane, recyclet James Fenimore Coopers Wildwest-Geschichten ebenso wie Balzacs Sittenportraits. Dumas kann wohl als eine Art Vorläufer des Kulturpiraten bezeichnet werden.

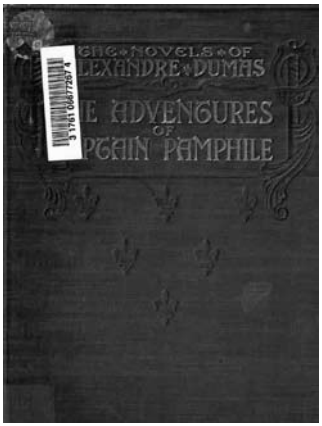
Die Übersetzung vom Roman in die Ausstellung, vom Text ins Bild, findet jedoch zuallererst auf der Ebene der Erzählung statt. Durch die Zergliederung des Romans in Erzählmomente und ihre Aneinanderreihung in szenische Abfolgen entsteht nicht zuletzt ein Überschuss,



Karikatur auf Alexandre Dumas' Produktionsweise: „Feuilletons, Romane, Dramen und andere mechanische Produkte", Lithographie von 1845

eine Überaffirmation oder Überreizung des Narrativen. Ganz nebenbei ist dieser *Bildroman in Stücken* also auch ein überspitzter Kommentar auf das Comeback der Erzählung in der zeitgenössischen Kunst. Denn nachdem im Zuge von Moderne, Konzeptkunst und Abstraktion sowie Postmoderne und Repräsentationskritik das Erzählen in Bildern verworfen wurde, erlebt es seit den 1990er Jahre durch alle Medien hindurch eine andauernde Renaissance – ohne dabei zwanghaft an der Repräsentation von Wirklichkeit festzuhalten. Meist gehen die wieder aufgelegten Narrationen von einer Kritik an den großen Erzählentwürfen aus, von instabilen und unzuverlässigen Wahrnehmungsmustern. Umso mehr überzeugt Dumas' Roman im Hinblick auf „Narrationskrisen" als eine geeignete Vorlage – und das trotz seiner starken Bildhaftigkeit und seines reichen Handlungsspektrums. Auf der Ebene des Plots hat man es ohnehin mit einem hohen Grad an Schrulligkeit und Aberwitz zu tun, was die Erzählung – trotz ihrer Anschlussfähigkeit an zeitgenössische Systemkrisen – als simples oder auch didaktisches Welterklärungsmodell schon einmal disqualifiziert. Zudem kann „Kapitän Pamphile" seinen Hintergrund als Kurzgeschichten-Zweitverwertung kaum verbergen, er wirkt weniger gebaut als zusammengeworfen, ist voller Brüche und Perspektivwechsel. Die Rahmenhandlung – das Atelier eines Malers, in dem kuriose Tiergeschichten erzählt werden, sich Rückblenden entfalten – zersetzt sich sukzessive und wird irgendwann vollständig von der zweiten Ebene gekapert, die von dem Piratenkapitän und seinen tollkühnen Abenteuern in der Welt des kolonialen Handels berichtet. Das Storytelling ist also im Roman schon als Thema angelegt, gibt ihm sogar etwas Medienreflexives (was man etwa von dem Naturalismus eines Émile Zola nicht behaupten könnte, dessen sozialgeschichtliche Romane mitunter über ein ähnlich zeitdiagnostisches Potential verfügen). Dumas' Geschichte ist ein Mosaik von Figuren, Schauplätzen, abstrusen Ideen, satirischen Einfällen, mehr Flickenteppich als lineare Erzählung. Noch weniger als der Roman stellt also die *Pamphile-Show* einen wirklichen Rekurs auf „klassisches Erzählen" dar, sie ist weit davon entfernt, so etwas wie eine kohärente Wirklichkeit anzubieten. In der Ausstellung lässt sich der disparate Erzählstoff denn auch kaum linear organisieren, er ist dynamisch, fluktuierend, einzelne Fragmente, Flickenstücke werden unverbunden nebeneinander gestellt. Die Geschichte wird somit eher „zerrissen" als logisch aufgebaut, sie ist brüchig und durchlöchert, oder im Gegenteil: sie verdichtet sich an einigen Stellen, bündelt sich zu Redundanzen.

Auch wenn *Captain Pamphile* als Malereiausstellung auftritt und mit einem breiten Repertoire an ikonographischen Konventionen (von Portrait, Stillleben, Genre- und Historienbild bis hin zum Atelierbild) so etwas wie ein ABC der figurativen Malerei durchbuchstabiert, gibt es dennoch Überschneidungen, Anklänge und Verweise auf andere Genres wie Bildergeschichte, Comic, Graphic Novel, aber auch Skulptur, Photographie, Film und Collage. Vor allem wenn es darum geht, die Fülle an narrativem Material zu organisieren, finden vermeintlich „medienfremde" Erzähltechniken (zeitliche Verdichtung, Zeitsprünge etc.) eine extensive Verwendung. In vielen Arbeiten ist etwa das Aufsplittern in mehrere Bilder oder Szenen auszumachen, Bild-im-Bild-Motive, die nicht nur der Komplexität der Handlung geschuldet sind, sondern die flickenteppichartige Struktur des Romans fortschreiben oder auch auf den massenmedialen Kontext der Vorlage Bezug nehmen. Mit seiner dreiteiligen Arbeit *Don't Stand on the Turtle* (2009) kreiert etwa Clemens Krümmel ein anspielungsreiches Mischverhältnis zwischen „klassischer" Bildergeschichte, Graphic Novel bzw. Comic und gazettenhafter Illustration, indem er ein Schallplattencover des Gitarristen John Fahey mit dem Titel *The Voice of the Turtle* zitiert. Und auch Susan Turcots Zeichnung *Roxelane's Ribs* (2009), die Pamphiles mit Sklaven beladenes Schiff zeigt, ist trotz der an Alfred Kubin erinnernden symbolisch-traumhaften Atmosphäre, eher der Reportagezeichnung – und dem Medium der Zeitung – zuzuordnen. Insgesamt ist in der Ausstellung aber ein gewisses Faible für teppichhafte, ornamentale Malereien auszumachen – überbordende oder auch graphisch gehaltene Bildgestaltungen, die einzelne Motive additiv aneinanderreihen oder simultane Handlungsverläufe und Szenenabfolgen in sich vereinen. Die mosaikhafte Maskenballszene von Nadira Husain lässt sich durch ihren systematischen Aufbau fast wie eine „richtige" Bildergeschichte lesen. *Capitaine Pamphile, chap. 8, où Fau emmène l'ours Tom au carnaval Triptychon* (2009) ist ein großformatiges Bild aus drei Papierbahnen, die in einigem Abstand nebeneinander hängen. Durch das Zusammenspiel der triptychonhaften, die Vertikalen betonenden Anordnung und der horizontal organisierten Bildflächen wird eine rasterförmige Struktur erzeugt; zusätzlich baut Husain weitere Bildfenster ein, in denen seriell angeordnete Figuren auf einem meist monochromen Hintergrund platziert sind. Innerhalb dieses setzkastenartigen Rasters entwickelt sich ein mehrsträngiger Plot, in dem verschiedene Handlungsverläufe und Momentaufnahmen gleichzeitig stattfinden. Husains Malereien haben Anklänge an Jugendstil und Pop Art, mit ihrem graphisch-illustrativen Stil, der Buntheit und Ornamentik erinnern sie aber auch an die stilisierten Neo-Art-Nouveau-Entwürfe des Illustrators und Graphikdesigners Heinz Edelmann, der u.a. mit seiner Gestaltung des Beatles-Films „Yellow Submarine" die Gebrauchsgraphik der sechziger und siebziger Jahre prägte.



Amerikanische Ausgabe
The Adventures of Captain Pamphile, 1905

Die Simultaneität von Ereignissen findet auch in den collagenhaften Arbeiten der 3 Hamburger Frauen statt, nur sind sie hier organischer miteinander verbunden. In dem ornamentalen Leinwandbild *Bär auf einem Maskenball mit zwei Rosen am Kleid* (2009) tauchen beispielsweise Bild-im-Bild-Motive in Form von eingeschobenen

Fenstern auf, die wie bei einem Adventskalender jeweils ein Handlungsdetail abbilden. *Kapitel 5* (2010) fügt dagegen eine Vielzahl von Bildmotiven additiv aneinander – in Form einer üppig ausgestatteten Landkartendarstellung, wie man sie ganz ähnlich aus Kindersachbüchern kennt. Auch Stefan Ettlingers Kohle- und Acrylzeichnung *Mosquitos* (2009) – Kapitän Pamphile erkauft sich mit seinem hochstaplerischen Talent das gleichnamige Land und dazu den Titel eines Kaziken – arbeitet mit einem vergleichbaren Effekt. Das Bild ist zwar extrem perspektivisch aufgebaut und entwirft dadurch einen starken Illusionsraum, „zoomt" aber gleichzeitig auf einzelne Elemente und isoliert sie aus der Erzählung heraus.

Bänkelsänger am Nadelberg in Basel, 1832, Hieronymus Heß, Aquarell auf Papier, 47,8 x 39,2 cm, Privatsmlg.

Auf diese Weise ergeben sich in der Ausstellung immer wieder Analogien zum photographischen und kinematographischen Medium – Christoph Bannats Tuschearbeiten (u.a. *Sklavenschiff*, 2010) scheinen mit ihrer Aneinanderreihung rautenförmiger Bildfenster sogar an die serielle Anordnung eines Filmstreifens anzuspielen. So entfalten einzelne Werke gerade im Kontext der übergeordneten Erzählung ihr filmisches Potential. Denn durch die Auswahl, Anordnung und Begrenzung des Bildmaterials – Einstellungsgrößen wie Totale und Nahaufnahme, Techniken wie Zoom etc. – erscheint der Plot in verschiedene „Shots" zerlegt bzw. montiert. In diesem Sinne wird in der Ausstellung selbst das ‚autonome Tafelbild', das sich nicht um die genrespezifischen Konventionen der Romanvorlage kümmert, aus seiner singulären Position herausgerissen und lässt sich zur kleinsten Einheit der Montage, dem Einzelbild der Erzählung, umdeuten. Lutz Brauns auf Pappe gemaltes Acrylbild (*Wolf's Lair Abyss*, 2009), das eine monströse Frauenfigur mit Augenbinde und Dolch in der Hand vor einem glutrot gefärbten Himmel zeigt, mutet in diesem Zusammenhang wie eine zum Still gefrorene Aufnahme einer umfassenderen (Horror-)Sequenz an. Dagegen wirken Heike Fölls skizzenbuchartige Tuschearbeiten von Schneckenspuren (*Gazelle*, 2009/2010) wie extreme Close-Ups. In ihrer fünfzehnteiligen Serie abstrakter Zeichnungen wird jeweils ein Detail variiert, das im Roman nur eine kleine Momentaufnahme innerhalb einer Szene beschreibt. Im Hinblick auf den gesamten Roman wäre es also denkbar, sich mit den Mitteln der ausschnitthaften Vergrößerung immer mehr von der Erzählung und der Figuration wegzubewegen. Irgendwann würde man zwangsläufig bei der Abstraktion landen – als eine extreme Form der Nahaufnahme.

Andere Arbeiten machen eine Verbindung zu den Titelsequenzen eines Filmvorspanns auf – Gunter Reskis perspektivisch verzerrte und vom Bild auf den Betrachter „zufahrende" Typographien in *Eine Hundertschaft Fliegen* (2009) – oder sie referieren auf die skizzenhaften Darstellungen und sequenziellen Bilderfolgen von Storyboards. Jürgen Kisch erzählt das langsame Ableben eines Froschs in einem Einmachglas in acht verschiedenen Einstellungen (*Mlle Camargo #1–8*, 2010) – eine dra-

maturgische Abfolge, die das Geschehen als Jump-Cut-Sequenz auflöst. In eine ähnliche Richtung geht Stephan Dillemuth in seiner dreiteiligen Papierserie *Gazelle als Braten #1–3* (2010). Allerdings wird hier die Story eines recht grausamen Todes – die Schildkröte Gazelle landet durch die Bösartigkeit eines Affen auf einem Grill – durch die Umwandlung von Farbe in Schwarzweiß, von Figuration in Abstraktion verstärkt. Dem Leben des armen Tieres geht buchstäblich das Licht aus und am Ende liegt es nur noch als dunkler, formloser Klumpen da.

Lakonisch-drastische Darstellungen finden sich in der Ausstellung zuhauf. *Captain Pamphile* ist voll von schlitzohrigem Schurkenhumor und spektakulären Schauwerten, dazu gehören auch Gewaltszenarien mit hohen *body count*. Tiere werden standrechtlich erschossen, gerupft, zu Tode gehungert und gegrillt, Menschen werden ins Meer geworfen, erdolcht oder gehen an der Profitgier des Kolonialzeitalters zu Grunde; ein Außerhalb der Warenlogik gibt es nicht. Die Ausstellung bricht aber auch immer wieder aus den Begrenzungen der Narration aus – durch aktuelle gesellschaftliche und politische Anschlüsse (staatliche Gewalt, Bullenterror bei Ulrich Emmert, Dubai bei Thomas Ravens etc.) oder Alltagsbezüge wie in Christina Morhardts Arbeit *Affe und Kakadu* (2010). In der Collage aus Texten und Schwarzweiß-Kopien eigener Zeichnungen wird ein Satz aus Dumas' Roman („God save our gracious king") im Sinne der Sex Pistols als Punk-Slogan appropriiert, worauf sich ein subjektiver, frei assoziierender „Abkotztext" entspinnt – das Textmaterial ist dabei einer Internetseite entnommen, die zum anonymen Fluchen auffordert. Andere Arbeiten geben ihre literarischen Anschlüsse explizit zu erkennen. In Andreas Selzers Tuschezeichnung *Gazelle, Jacques I. und die Karotte* (2010) ist der Originaltext ein zwar abgetrennter, aber integraler Bestandteil eines wimmeligen, kleinteiligen All-Over, während Stefan Thater die Schrift auf einen archaischen Rest reduziert. In seiner skizzenhaften, das abstrakte Vokabular der Moderne aufrufenden Arbeit zeugen allein die ins Bild gekratzten Wellenlinien, die gleichzeitig die Segel der *Roxelane* beschreiben, noch von einem entfernten Bezug zur Romanvorlage. Texte und ihre graphische Gestaltung nehmen aber nicht nur eine eigenständige Position in etlichen Arbeiten ein, sondern fungieren als ein ebenso visuelles wie dramaturgisches Element innerhalb der Ausstellung. Die auf die Wand applizierten Originalzitate aus dem Roman wirken wie in die Bilderzählung ein- und ausgeblendete Zwischentitel. Manchmal tauchen diese plakatähnlichen Wegweiser in verblasster, vintagemäßiger Form auf oder umständlich über Eck tapeziert, wie um der instrumentellen Funktion als übergeordnete Infotexte zu trotzen. Sie geben dem latent chaotischen Ausstellungsparcours einen gleichmäßigen Rhythmus und verbinden die einzelnen Werke zu einem raumgreifenden Gewebe.

Captain Pamphile überschreitet mit seinem wuchernden Expansionsdrang – Referenzen zu Genres, visuellen Stilen und Erzähltechniken, zu Geschichte, Politik und Alltagskultur – die Grenzen einer gängigen Malerei- und Gruppenausstellung. Stattdessen nimmt dieser „Bildroman in Stücken" die Gestalt eines in den dreidimensionalen Raum gespannten Netzes an, das sich in die verschiedensten Richtungen ausbreitet, verzweigt, neu verknüpft – und umso feinmaschiger wird, je mehr die „kollektive" Autorenschaft anwächst. *Captain Pamphile* ist ein noch längst nicht auserzählter, „beweglicher" Pop-Up-Bildroman, ausgestattet mit unzähligen Fußnoten, Links und Hypertexten – eine mit freibeuterischem Vergnügen vollführte Seefahrt, die ihr Unterwegs-Sein bis an die Grenzen der Übersteuerung ausdehnt.

KAPITAL(ISTISCH)E KAPERFAHRTEN

Hans-Jürgen Hafner

Wir zählen genau die Halbzeit der so genannten Julimonarchie, als Alexandre Dumas 1839 seinen frühen Roman[1] *Kapitän Pamphile* (orig. Le Capitaine Pamphile, 2 Bd., Dumont, Paris) zur Veröffentlichung bringt. Damals gibt es jedoch wohl schon keinerlei Grund mehr, sich auch nur der allerkleinsten Illusion hinzugeben. Zwar wissen wir gemessen am Diskussionsstand zur „großen Revolution" und vor allem zu den gescheiterten Revolutionen von 1848 bis 1851 eher wenig über die Effekte der *trois glorieuses*, vom 27. bis zum 29. Juli 1830, oder über die anschließenden achtzehn Jahre Regierungszeit des selbsterklärten Bürgerkönigs der Franzosen Louis-Philippe, einstiger Herzog von Orléans. Was wir – nicht nur wegen der gescheiterten Junierhebung 1832 – ahnen, ist, dass damals der Kassensturz schon längst gemacht war.

André Gill, ***Alexandre Dumas****, Lithographie koloriert, Titelblatt von La Lune, Dezember 1866*

Ende Juli 1830, heißt es, beginnt das 19. Jahrhundert. Doch beginnt es trotz des revolutionären Aplombs mit längst verteilten Karten. Ein weiteres Mal, dies zeigt etwa Eugène Delacroix' große Revolutionsallegorie *Die Freiheit führt das Volk an* (1830), versammelte sich jene diffuse Masse der Insurgenten unter der Trikolore. Doch demonstriert Delacroix' Bild auch das Fadenscheinige dieses Pakts. Damals reicht die Formel der ‚Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit' schon längst nicht mehr hin, die Bourgeoisie und die Masse des peuple zu einem Volk im Geiste des Neuanfangs zu vereinen. Die drei als „ruhmreiche" in die Geschichte eingegangenen Tage waren lange genug, um Restauration und Insurrektion, Royalisten und Republikaner unter dem Banner des Wohlstands zu harmonisieren. Sie genügten, um die politischen Perspektiven einer ganzen Nation gegen die wirtschaftlichen (Privat-)Interessen ihres Großbürgertums einzutauschen.

Das ist die Lehrstunde von 1830. Kühl hatte das *juste milieu*, wie wir es durch Victor Hugo und Honoré de Balzac kennenlernen, wie es Gustave Flaubert mit den Mitteln des Literarischen als soziale, ökonomische und politische Konfiguration analysiert, die Revolution kalkuliert und ihren Schnitt gemacht. Es hatte bereits profitiert, während der Prolet seinen künftigen Platz erst finden und einüben musste. (1851 werden allerdings beide ihre Quittung erhalten.) Der alte, von den neuen Finanzaristokraten endgültig aus dem politischen Spiel hinaus gedrängte Adel lernt derweil sein eigenes Sentiment zu kultivieren.

1830 ist Urszene für soziale, politische und zumal ökonomische Ausdifferenzierungsprozesse, die uns bis heute eher mit massiven Zuwächsen als Abstrichen zu schaffen machen. Außerdem markiert der Beginn der Julimonarchie auch das endgültige Umschlagen der allzu lange in einer Art repräsentativer Stasis verharrenden Künste in das, was wir am besten ‚ästhetische Moderne' nennen könnten. Alexandre Dumas' Karriere im Literaturbetrieb, weniger also seine literarische Leistung, ist nachgerade symptomatisch für diesen Umschwung …

Enrichissez-vous!

„Der Geschmack der an die Macht gekommenen Aufsteiger favorisiert den Roman, und zwar in seinen schlichtesten Formen – wie

Fortsetzungsromane in den Zeitungen, die am Hof und in den Ministerien verschlungen werden und lukrative verlegerische Unternehmungen in Gang setzten […]“ [2]

Alexandre Dumas (1802–1870) ist ein geradezu prototypischer Aufsteiger im literarischen Milieu der Zeit. 1823 trifft der Notarsgehilfe mit Hang zum Theater (und überhaupt relativ großem Geschick für alles Literarische, was seine extrem bescheidene Schulbildung aufwiegt) in Paris ein, wo er sich von 1823 bis 1831 ausgerechnet beim künftigen Bürgerkönig als Sekretär verdingen muss.

Mit geringem, aber regelmäßigem Gehalt, vor allem aber mit genügend Freiraum ausgestattet, um seinen literarischen Neigungen nachzugehen, avanciert der junge Dumas innerhalb weniger Jahre zum gefragten Theaterautor. Auch, weil er mit seinen zeitgeistigen, romantischen, gerne zu derbem Humor und düsteren Gewaltexzessen hin ausufernden Zeit- und Historiendramen zugkräftig Lunte an die immer noch konservativ ‚klassische‘ Theatertradition legt.

Für die Bühne zu schreiben bedeutet, im Erfolgsfall, Prestige und Geld. Dumas ist süchtig nach beidem. Mit unternehmerischem Spürsinn trimmt er seine literarischen Werkzeuge auf Effizienz: er arbeitet kooperativ, adaptiert frei und kauft gezielt Stoffe zu; er übersetzt, kommissioniert und kapert; aus Vorsicht vor Prestigeverlust verschweigt er seine Autorschaft oder unterschlägt aus dem gegenteiligen Grund die Mitwirkung anderer. Dramen werden zu Romanen und umgekehrt.

"Do you want gold, do you want money, do you want diamonds, millions, zillions? Step right up, let us help you Boom! Boom! Boom-bond-bond! Here's bitumen, here's steel, here's lead, here's paper, here's galvanizzzeeeddd iron... step up, step up quickly, the law'll change. You'll love everything, hurry up! Buy, buy your tickets! Boom! Boom!! Boom boom boom! Bond! Bond!"

Honoré Daumier, ***Voulez-vous de l'or... Des Diames****, Lithographie, handkoloriert, Le Charivari, 20. Mai 1838*

Erfolg verlangt ebenso wie die Redaktionen der großen Feuilletons, etwa des „Le Siècle“, wo er unter anderem seinen berühmten Roman *Die drei Musketiere* (orig. *Les Trois Mousquetaires*, Paris 1844) erstveröffentlicht, hungrig nach *sequels*. Der erfolgsverwöhnte Romancier und Dramatiker liebt die Selbstdarstellung, er verachtet es aber nicht, außerdem als Journalist und Reiseschriftsteller, Theaterkritiker, und im Auftrag Louis-Philippes, sogar als Historiograph der französischen Armee zu arbeiten. Ja, noch zum Zeitungsverleger (oft in eigener Sache) und Theaterunternehmer fühlt sich dieser Extremsportler in Sachen *social climbing* berufen, teils allerdings mit katastrophalem finanziellen Ausgang. 1870 stirbt der Unternehmerliterat über der Abfassung eines Kochbuchs – verarmt aber wenigstens schuldenfrei.

Obwohl er während der Julirevolution aktiv an der Erstürmung eines Pulverlagers beteiligt und 1848 erneut voller links-romantischer Ideen und 1863 an der Seite Garibaldis zu finden ist, bleibt Dumas zeitlebens politisch indifferent. Als Freigeist sieht er sich auf der Seite des Volkes, wohingegen er als Emporkömmling nach Besitz und Bestätigung trachtet. Dass es ihm angesichts dieser rund um die Pole ‚Anmaßung‘ und ‚Opportunismus‘ gestrickten Karriere an Neidern nicht fehlt, liegt auf der Hand. Dass ihm aufgrund des auf Dauer zermürbenden Spagats zwischen literarischem Talent und ökonomischem Spürsinn, zwischen enormer Popularität und umso exzessiver vorangetriebener Selbstvermarktung skeptische Kritik, ja prinzipielle Ablehnung

entgegenschlägt, braucht ebenfalls nicht zu wundern. Hämisch ist von seiner industriellen Literatur, der „fabrique de romans“ die Rede oder, wie der Kritiker Eugène de Mirecourt griffig titelt, von der „Maison Alexandre Dumas & Cie.“

Dass solch außerordentliche Werdegänge für die Zeit allerdings einigermaßen typisch sind, belegen nicht nur die Protagonisten eines Balzac, sondern auch dessen eigener vergleichbar ambivalenter, ähnlich dramatischer Lebens- wie Karriereverlauf.[3] Solch eine zwischen kühler Kalkulation und spekulativer Hybris, intellektueller Gewandtheit und schierem Opportunismus oszillierende Karriere spiegelt die herrschenden (gesamt-)gesellschaftlichen Verhältnisse zur Zeit der Julimonarchie geradezu wider. Zudem entsprechen sie den tiefgreifenden strukturellen Entwicklungen innerhalb des literarischen Felds, der Herausbildung eines Literaturbetriebs, der sich innerhalb der herrschenden Verhältnisse mehr und mehr als „Feld“ im Sinne Pierre Bourdieus eigenen Rechts darstellt und sich seine eigenen ästhetischen Gesetze und moralischen Standards gibt, wie er andererseits seinen eigenen sozialen und ökonomischen Verpflichtungen unterliegt.

Der Preis der Freiheit

„Man ist fern von den gelehrten Zirkeln und Clubs der aristokratischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts oder selbst der Restauration. Das Verhältnis zwischen Kunstproduzenten und Herrschenden hat nichts mehr von dem, wodurch es in den früheren Jahrhunderten gekennzeichnet war, sei es die unmittelbare Abhängigkeit vom Auftraggeber (häufiger bei den Malern, aber auch bei den Schriftstellern belegt), sei es auch die Ergebenheit gegenüber einem Mäzen oder einem offiziellen Beschützer der Künste. Nunmehr handelt es sich um eine strukturelle Unterordnung […]“[4]

„[…] einige erhabene und leidende Außenseiter sind für dieses wimmelnde Durcheinander von Mittelmäßigkeit nur ein unzulängliches Gegengewicht.“ [5]

Mit den politisch-sozialen Revolutionen korreliert die Auflehnung im Ästhetischen, gegründet auf die doppelte Verneinung von Markt/Publikum und Moral/Gesellschaft. Autonomie ist das neu zu erringende Ideal dieser in gewisser Weise ‚ersten‘ Kunst. Ihre ständige Neubehauptung wird ihr tägliches Geschäft. Dagegen verwehrt sie sich dem unbedingten Gefallen und jedem höheren Auftrag. Künstlersein ist unter den veränderten Arbeits- bzw. Marktbedingungen natürlich mit ganz anderen Problemen verbunden: neuen Verpflichtungen, aber auch neuen Verführungen. Freiheit und Autonomie ergeben unter den herrschenden Verhältnissen eine prekäre Mischung. Dazu bemerkt Charles Baudelaire in seiner grandiosen *Salon*-Kritik von 1846: „Wer heute zur Klasse der Affen, selbst der wendigsten, gehört, der wird immer ein mittelmäßiger Maler bleiben; früher hätte er einen ausgezeichneten Arbeiter abgegeben. Er ist also verloren, für sich und für alle anderen.“[6] Das Gespenst der Freiheit will von dem gebannt sein, der sich zu Recht Künstler nennt. (Auf unsere heutigen Bedingungen hochgerechnet, wäre also der gegenteilige Weg von „Wer nicht bis 2008 seinen Schnitt gemacht hat, der ist selber schuld“ einzuschlagen. Was aber hätten *wir* mittlerweile eigentlich davon? Der neue Markt hat seine Bilder jedenfalls bekommen.)

Seit den heroischen Tagen der Moderne wurde der Fetisch der Originalität längst durch den „Fetisch der Differenz“ (Fredric Jameson) abgelöst – samt dessen in den Konstruktionen des Originellen, Distinktiven oder etwas Anderen vollzogener ökonomischer Wirklichkeit. Es ist ein ferner Schatten, den das moderne Konzept künstlerischer Autonomie in unsere wertkonservative Gegenwart hineinwirft. Allerdings präsent genug, um Administration und Ökonomie des Kunstbetriebs ihr bis heute zentralstes Argument zu gewährleisten.

Die Ausstellung *Captain Pamphile. Ein Bildroman in Stücken* bewegt sich dagegen auf ziemlich unsicherem (aber immerhin verhandelbarem) Terrain. Das Format der Ausstellung und die darin bzw. darüber gezeigte

Kunst bedingen einander. Und wenn im Pressetext zur Schau von einem „Hauch von Gesamtkunstwerk“ oder „vielfacher Autorschaft“ die Rede ist, lenken solche Trigger vom neuralgischen Punkt, den *Captain Pamphile* für sich herstellt, eher ab. Die Ausstellung, ein einerseits vielköpfig kollaboratives, andererseits kuratorisch explizit ‚dirigiertes‘ *work in progress* aus (größtenteils) Malereien, verdankt sich einer Initiative von Gunter Reski und Marcus Weber.[7] Die Ausgangsidee dabei: den Dumas'schen *Pamphile*-Roman vom Text ins Bild zu bringen und in Form eines Gemeinschaftstableaus als Ausstellung aufzuführen. Das klingt erst einmal simpel – *file under* ‚Repräsentationsfragen‘ –, greift aber gleichzeitig ganz offensiv an den Vereinbarungen kuratorischen wie künstlerischen Arbeitens an.

David Teniers der Jüngere, Großherzog Leopold Wilhelm mit Antonius Triest in seiner Gemäldesammlung in Brüssel, Öl auf Leinwand, 127 x 163 cm, 1651

Dieser *Bildroman in Stücken* muss sich deshalb zwangsläufig zu der notorisch konfliktträchtigen Grenze zwischen Autonomie und Heteronomie verhalten. Was für kuratorische Praxen an und für sich nichts Besonderes wäre. Was zudem den inhaltlichen Horizont nicht weniger betrifft als die kunstbetrieblichen Ökonomien. Denn kaum ein (Groß-) Ausstellungsprojekt kommt ohne eigens, im Sinne der kuratorischen Agenda/Ökonomie, dafür hergestellte künstlerische Arbeiten aus.

In einer systemischen Verschiebung von Ursache und Effekt produziert ‚Ausstellung‘ (und damit stellvertretend jedes Zeigeformat vom Atelierbesuch bis hin zu institutionellem Jahresprogramm oder Kunstmessebewerbung), völlig unabhängig etwa von der ästhetischen oder ökonomischen Motivation, ihre Kunst. ‚Zeigen‘ heißt demnach immer auch ‚produzieren‘. „Und auf diese Weise wendet sich der Rahmen, den sich die Kunst für sich als Asyl geschaffen hat, gegen sie selbst, indem der Rahmen diese Zufluchtszone imitiert,“[8] so Daniel Buren 1970 über die Verschiebung zwischen heteronomisierter Produktions- und sich autonomisierender Vermittlungsseite. ‚Es produziert‘ also: Das wäre, frei nach Buren, die ebenso unabänderliche wie traurige Konsequenz des Formats der kuratierten Ausstellung. (Für welche Öffentlichkeit das geschieht, steht selbstverständlich auf einem anderen Blatt.)

Captain Pamphile macht sich die Verschiebung zwischen Inhalt und Rahmen freilich kuratorisch zunutze und legt sie produktiv darauf um, wie ‚Kommissionierung‘ und ‚Illustration‘ als inhaltliche Ebene in die Disposition dieser Schau integriert werden. Ohne dass ich das ausschließlich als Kommentar auf kunstbetriebliche Befindlichkeiten verstanden wissen möchte – die Disposition verschärft sich zudem durch die Koppelung an das Medium und an die spezifischen Bildkonzepte und Rezeptionsmuster (gegenständlicher) Malerei. Immerhin besteht die Malerei als historisch gewachsenes – und dabei seit der Moderne kontinuierlich zu anderen Bildmedien ästhetisch ausdifferenziertes – Dispositiv. Geradezu als dessen Grundvereinbarung konnten die Konzepte ‚Originalität‘ und ‚schöpferische Autonomie‘ freilich besonders gut überwintern. Und dominieren entsprechend die gerade im Kontrast zu anderen Formen visueller Bildvermittlung immer noch höchst nostalgisch durchfärbte Rezeptionsweise gemalter Bilder.

Die neuralgischen Punkte, an denen sich *Captain Pamphile. Ein Bildroman in Stücken* platziert, etwa zwischen

kuratorischen Praxen und der Gegenwart des Gesamtkunstwerks, zwischen der Produktionsmodalität ‚Kommissionierung' und der Arbeitsökonomie ‚Illustration,' zwischen Text und Bild, zwischen kontextueller und inhaltlicher Qualifizierung etc. sind deshalb so neuralgisch, weil sie sich, allesamt produktiv, entlang der ständig neu auszuhandelnde Grenze zwischen Auto- und Heteronomie überprüfbar machen. In echt sieht die Schau aber auch als Gemeinschaftstableau in allen Sparten, Farben und Qualitäten ziemlich gut aus.

Tiere und Künstler

Dumas' *Kapitän Pamphile*-Roman ist eine eklektizistisch überdrehte Konstruktion, die an der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit orientierte Milieu- und Sittenbilder mit Aspekten des Piraten- und Abenteuerromans kreuzt; die in illusionslosen Darwinismus gewendete Tierfabeln mit allerhand tagespolitisch Anekdotischem verknüpft; die wild drauf los parodiert und sich selbst als literarisches Genre nicht übermäßig ernst nimmt. In erster Linie aber ist dieser Roman eine literarisch wüste Kaperfahrt, wenn man so möchte, dem Inhalt nach mindestens genauso wie in der Form.

Alexandre-Gabriel Decamps, ***Der malende Affe,*** *Öl auf Leinwand, 32 x 40 cm, 1833*

1834 als lockere Folge kürzerer Erzählungen (z. B. *Jacques et Jacques II.* 1834) begonnen, fügt sich der Text bis 1839 nur nach und nach in sein endgültiges Format als Roman. Dabei mag uns einiges auf den ersten Blick als typische Schwäche des Feuilletonromans erscheinen: Statt kontinuierlicher Entwicklung zerfasert die Fabel in verschiedenen Zeit- und Erzählebenen. Plots und Motive driften in simultanen Handlungssträngen davon, erzähltechnisch höchst notdürftig nur durch eingeschobene Rückblicke oder aus dem Ärmel geschüttelte *cliff-hanger*, die dramaturgische Reißleine des episodischen Schreibens, harmonisiert.

Dennoch schafft es das lose um den Protagonisten Kapitän Pamphile gestrickte Romankonstrukt, uns in seinen Bann zu ziehen. Daran hat nicht nur der konsequent lapidare, bürokratische Tonfall, den der Erzähler bei der Schilderung noch der haarsträubendsten Ereignisse anschlägt, seinen Anteil. Auch wenn er die fadenscheinige Konstruktion mit subtilem Humor homogenisiert – was den Roman tatsächlich zusammenhält, ist die latente Omnipräsenz des geschäftssinnigen Protagonisten Pamphile, der offenbar an jeder Stelle des Romans seine Finger mit im Spiel hat. Seine textstrukturelle Entsprechung findet er in Dumas' unverfrorenem Katz- und Maus-Spiel mit literarischen Mustern und Referenzen, dem tagespolitischem Kolorit, den privaten Anspielungen und parodistischen Zuspitzungen, die für seinen dynamischen Facettenreichtum sorgen.

Als Kaperkapitän ist Pamphile zugleich der prototypische kapitalistische Unternehmer. Darin vollkommen konsequent, schreckt er vor traditioneller Seeräuberei ebenso wenig zurück wie vor riskanten Spekulationsgeschäften. Er erpresst Schnaps, um Land zu erwerben und handelt derweil mit exotischen Tieren – oder er dealt gleich mit Menschen. Dabei nimmt er Mord ebenso billigend in Kauf wie Betrug. Dennoch, die vife Art, aus jeder sich bietenden Chance seinen unmittelbaren Nutzen zu schlagen, ja noch die auswegloseste Situation dennoch zu seinen Gunsten zu entscheiden, diese so besonders ausgeprägte Kompetenz Pamphiles macht aus dem Unternehmer geradezu

einen Künstler. Wie er Pragmatismus und Eleganz verschmilzt. Wie er mit scharfem Instinkt auf die psychologische Disposition seiner ‚Handelspartner' eingeht, wenn er im Machtgebaren eines Indianerhäuptlings oder der provinziellen Blasiertheit eines Schnapsbrenners aus Orléans sofort seine Gelegenheit wittert. Statt sich Freunde zu machen, schließt Pamphile selbst in der engsten Umgebung ohnehin lieber strategische Allianzen, setzt gegenüber der Schiffsbesatzung rücksichtslos seine Autorität durch, zieht dagegen aber den Schiffsjungen verschwörerisch auf seine Seite. Wenn er sich, darin beinahe romantisch, als Pirat immer noch die Manieren eines Gentleman leisten würde – der Unternehmer in ihm lässt weder solcherlei Takt und erst recht keine Gnade walten. Pamphile deutet jede sich bietende Situation zu seinen Gunsten, auch bei uns, seinen Lesern.

Gregor MacGregor machte 1820 mit dem Verkauf der erfundenen Mosquito-Küste ein Vermögen und diente Dumas als historische Vorlage.

Während wir erstmals von seinen Abenteuern in einer Art Rückblende (gleichsam zufällig, dank eines bei einer Tischrunde verlesenen Manuskripts) zu hören bekommen, werden wir nach und nach immer mehr zu Komplizen von Pamphiles zwielichtigen Deals. Daneben sind wir ‚live,' als Augenzeugen dabei, wenn die Menagerie, die diesen Roman derart reichlich bewohnt, in einem parallelen Handlungsstrang der verschachtelten Fabel nach und nach unter recht schmählichen Umständen – z.B. Hungertod der Katze, Darmdurchbruch des Affen, standrechtliche Exekution des Bären... – zu Tode kommt. Wenn Dumas hier mit dem Genre der Tierfabel kokettiert, dann, um uns allen tieferen Sinn, jede Hoffnung auf eine Moral der Geschicht' ganz und gar zunichte zu schreiben.

Weil das Kapital in ständigem Fluss bleiben muss, um profitabel zu werden, schlingert die Fabel erzähltechnisch stetig zwischen Zeit- und Erzählebenen, Genres und Stilen hin und her. Mit schier ungeheurem Appetit verleibt sie sich diese ein. Die gefräßige Struktur des Textes, der literarische Raum, den dieser fadenscheinig umreißt, sie konstituieren ihren Helden. Dumas' *Kapitän Pamphile* ist als Textform genauso pragmatisch wie erfolgsorientiert produziert und in diesem Sinne geradezu bestürzend selbstreflexiv – ganz und gar den herrschenden Verhältnissen geschuldet: eine Kaperfahrt auf Publikumsfang fährt – damit entspricht sie völlig ihrem Helden – weitaus besser ohne Moral. Die Topographie dieser für seine zeitgenössische bürgerliche Leserschaft erdachten Geschichte entspricht der Welt des handfest Verfügbaren. Den Horizont ihres Imaginären markiert der knallharte Materialismus.

Den Rahmen der Verhältnisse kapern

„Die ‚reine Malerei', von der Pflicht entbunden, etwas zu bedeuten, ist ein Ausdruck der einzigartigen Sensibilität des Künstlers und seiner konzeptionellen Originalität, kurzum, entsprechend der berühmten Formulierung: ein Stück Schöpfung, gesehen durch ein Temperament."

Die Vorlage für Reskis und Webers malerisch-kollaborativen *Bildroman in Stücken* ist insofern hervorragend

gewählt. Aber sicher überrascht es nicht, wenn Dumas' abenteuerlich-brüchiger *Pamphile*-Roman, zum Drehbuch einer gegenständlich-illustrativen, postmedial-malerischen, grundsätzlich auf Einzelbeiträge hin kommissionierten Gesamtkunstwerks-Kollaboration geworden, ein regelrechtes Potpourri verschiedenster Bildkonzepte, konkreter Malereiformate und spezieller -idiome, individueller Handschriften und selbstredend auch qualitativer Niveaus abwirft.

Und es braucht nicht zu wundern, wenn die angestrebte Homologie zwischen Romanerzählung und malerischer *pictorial novel*, das konzeptuell-spielerische Armdrücken zwischen Textualität und Ikonizität die frappierendsten Ergebnisse vor allem in den Vergleichsmerkmalen ‚Differenz' und ‚Brüchigkeit' zeitigt. Was am Ende der Kette von Heteronomien steht, wie sie diese Schau so mutwillig produziert, vom Roman als Drehbuch als Sujet einer Ausstellung, als in einem kollaborativen Tableau zu illustrierende Fabel, bis zur Bilderzählung in Form eines kuratorisch-künstlerischen Stückwerks aus mehr oder weniger malerischen Stücken etc., ist das von all diesen Umständen über und über kontaminierte Bild mit seinem jeweils spezifischen – und darin unreduzierbaren – Wirkungsradius.

Dieser Effekt, und dass er mittels eines aus künstlerischer Perspektive geradezu überaffirmativen Einsatzes der Ökonomie kuratorischer Arbeitsweisen erzielt wird, ist der spezielle Kick, den ich mir aus diesem elend fadenscheinigen *Bildroman* und den einzelnen künstlerischen und ausstellungsdramaturgischen Versatz-*Stücken* abhole, die ihn im besten Unvermögen konstituieren. Warum ich das zurzeit toll finde, hat sicher auch damit zu tun, dass die kuratorisch-künstlerische Doppelbödigkeit der Schau dazu beiträgt, neben den historischen Bedingungen der Kunst ihre derzeitige betriebliche Verfasstheit, neben jeder Menge individueller Bilder aber auch allgemein verbindliche Argumente, egal ob dafür oder dagegen, in den Blick zu nehmen. Immerhin befinden wir uns nach wie vor in Zeiten enormer Überkapazität. Dabei dirigieren wenige Anbieter für einige wenige Interessenten auf Basis einer exklusiv gehaltenen Zulieferindustrie ein, wie es scheint, mehrheitsfähiges Bild der Kunst, ohne sich auch nur den entferntesten Gedanken über dessen Legitimität machen zu müssen. Deshalb ist diese verbindlich argumentierte Doppelbödigkeit gar keine schlechte Sache. Auch, weil weit und breit dennoch keine Spur von Moral zu sehen ist.

---

1 Neben kürzeren novellistischen Arbeiten des Autors war bereits 1838 in der Zeitschrift *Le Siècle* der Feuilletonroman *Le Capitaine Paul* veröffentlicht worden, der in ziemlich typischer Manier unter tätiger Mithilfe des Malers Adrien Dauzat auf Grundlage eines älteren, nicht zur Aufführungsreife gelangten Dramas Dumas', *Paul Jones* (1838), als eine Art literarische Resteverwertung in kooperativer Werkstattarbeit verfertigt worden war.

2 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main 2001, S. 87.

3 Balzacs berühmte *Verlorene Illusionen* (orig. *Illusions perdues*, 1837-1843), ist in diesem Zusammenhang nicht nur als literarische Behandlung des Stoffes ‚(gescheiterte) literarische Karriere', sondern als durch und durch auch aus der persönlichen Erfahrung heraus motiviertes Zeitdokument zu den Entwicklungen des Literaturbetriebs zur Zeit der Restauration zu lesen – mit all seinen Kriegsschauplätzen in den Salons, Theatern, Redaktionen und Dachkämmerchen, mit seinen Glücksrittern und desolaten Existenzen, mit visionären Literaturunternehmern und hoffnungslosen Idealisten.

4 Bourdieu, ebd. S. 86.

5 Charles Baudelaire: Der Salon von 1846, in: ders.: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons", Intime Tagebücher*, Leipzig 1990 (2. Auflage 1994), S. 17-104, S. 100.

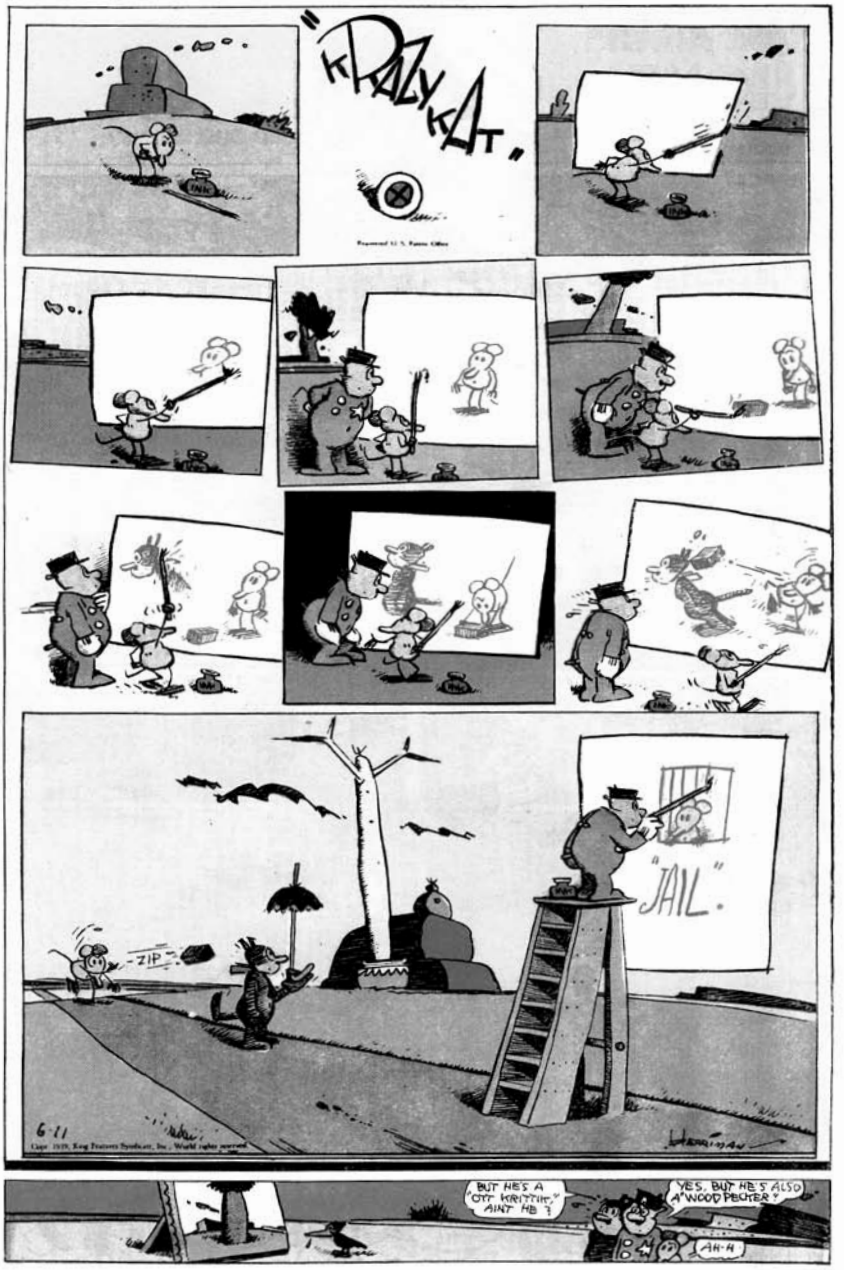
6 Ebd. S. 99.

7 Für alle, die es nicht wissen: Gunter Reski und Marcus Weber arbeiten beide hauptsächlich als Künstler mit Schwerpunkt (gegenständlicher) Malerei. Für die Disposition dieser Schau ist das kein ganz unwichtiger Punkt.

8 Daniel Buren: Ausstellung einer Ausstellung, in: ders.: *Achtung! Texte 1967-1991*, Dresden/Basel 1995, S. 181f. S. 182.

9 Bourdieu, ebd., S. 226f.

10 Bourdieu, ebd., S. 226f.



George Herriman, *Krazy Kat*, Sonntagsseite, 11.Juni 1939, 38 x 25,5 cm

FAST OHNE LEIHSCHEIN

Elke Keiper[1] im Gespräch mit
Gunter Reski und Marcus Weber

Elke Keiper: Ausgangspunkt für die Ausstellung „Captain Pamphile" ist der gleichnamige historische Roman von Alexandre Dumas von 1839, der als ein mit literarischen Mitteln formulierter Kommentar zum damaligen Zeitgeschehen gelesen werden kann. Der Roman entpuppt sich aber plötzlich als höchst aktuell. Diese also bereits selektierte, inszenierte und durch den Autoren Dumas kommentierte Wirklichkeit wird nun wiederum von euch zunächst als Leser und dann als Kuratoren für relevant erachtet. Mich würde interessieren, wie ihr auf die Idee für ein solches Projekt gekommen seid, eine Ausstellung als eine Art »Bildroman« oder *pictorial novel* zu entwickeln.

Marcus Weber: Ende 2008, nach einem Jahrzehnt mannigfaltiger Malereidebatten und den dazugehörigen Gruppenausstellungen jeglicher Couleur fanden wir den Versuch die Narrationsschraube zu überdrehen gut. Narrative Malerei auch noch in ein narratives Ausstellungskorsett einzubinden, erschien uns nur konsequent.

Der Roman *Kapitän Pamphile* von Alexandre Dumas ist erst 2007 ins Deutsche übersetzt worden und las sich erstaunlich aktuell und ‚passend' zu der sich anbahnenden Finanzkrise. Sogar ein Immobilienbetrug großen Stiles kam darin vor. Also ein perfektes Drehbuch für unser Ausstellungsvorhaben.

Gunter Reski: Ja, sehr gut, wenn einer an Bord historisch linear denkt. Am Anfang stand auch einfach die Idee, mal eine etwas anders strukturierte Gruppenausstellung auszuprobieren. Also eine möglichst komplizierte Groupshow zu machen. Auch wenn's erst mal leicht abwegig klingt, vermeintlich freiheitsliebende Künstler in eine Art ‚lockeres Drehbuch' oder Storyboard zu pressen. Als Ausgangspunkt hier ist die ‚Literaturvorlage' vergleichbar mit Medien-Switching, wie es in den anderen kulturellen Bereichen auch gerade vorkommt, wenn etwa im zeitgenössischen Theater stark mit dem Instrumentarium des Dokumentarfilms (oder besser des Dokumentarischen) operiert wird.

Es gab parallel auch ähnliche Literaturinszenierungs-Ausstellungen, ohne dass wir davon gewusst hätten. Zum Beispiel hat das Wattis Institute in San Francisco eine Ausstellungsreihe über *The Wizard of Oz*, *Moby Dick* und *Huckleberry Finn* als die drei ultimativen amerikanischen Romane gemacht. Hier wurden jedoch bereits bestehende Kunstwerke dem Roman eher lose und assoziativ zugeordnet. Kirsten Pieroths Wasserflaschenarbeit (*Die Farbe der Meere*, 2001) wurde dort mit dem Atlantik kurzgeschlossen. Unsere Herangehensweise ist in gewisser Weise mehr auf Werktreue aus.

Keiper: Auf der einen Seite haben wir also einen Roman, auf der anderen Seite sind Maler/innen Eure Adressat/innen, die nun auf einzelne Textstellen reagieren. Konnten sich die Teilnehmer/innen selbst aussuchen, welche Textstelle sie bearbeiten wollen, oder waren diese vorgegeben und damit das Ganze fast schon eine Art Auftragsarbeit?

Weber: Zuerst übertrugen wir den Roman in ein die fünf Haupterzählstränge bündelndes „Storyboard". Dies war eine Möglichkeit, die verschachtelte Rückblendenerzähltechnik Dumas' in den Griff zu bekommen. Das „Storyboard" schickten wir dann den Künstler/innen zu, mitsamt Vorschlägen unsererseits, die einzelnen Szenen betreffend. Die meisten waren lustigerweise mit unseren Vorschlägen einverstanden.

Reski: Manchmal ist es auch schön, wenn man sich weniger Gedanken machen muss, wie der nächste ausgefuchste Schritt im eigenen Œuvre vonstatten gehen soll. Wenn einem der Auftragstouch oder Delegierungsmoment dieser Ausstellung nicht komplett gegen den Strich geht, können solche Einladungen eben als Spielwiese oder Testbude abseits möglicher ausgetretener (eigener) Pfade hilfreich sein.

Keiper: Wenn ich mir die Ausstellung anschaue, so sehe ich sehr unterschiedliche Zugänge und individuelle künstlerische Lösungen. Aber die hohe Diversität der Arbeiten untereinander hat ja wieder ein neues Problem geschaffen. Das von euch entwickelte Ausstellungsdisplay, eine Allover-Hängung mit dazwischen eingestreuten Textpassagen, ist ja eigentlich eine ‚No-Go-Area': Zu viele Bilder, zu viele verschiedene Arbeiten – statt der heute angesagten eher sparsamen Platzierung mit luftig im Raum verteilten Werken, die ihrerseits einen möglichst ephemeren Eindruck erzeugen – Wo also würdet ihr die ‚Zeitgenossenschaft' für euch reklamieren?

Reski: Aus dem Alter fürs explizit Zeitgenössische sind wir schon eine Weile raus. Ich sehe auch gerade nicht so die Ausschließlichkeit, dass heutzutage immer nur halbe Krümel im White Cube rumtanzen. Es ist natürlich immer billiger und geht schneller. Trotzdem sind da jede Menge an sich konträre Paralleluniversen unterwegs, nicht nur bei den Ausstellungsdisplays.

Weber: Mal abgesehen von puristischen Inszenierungen in der „Weißen Zelle", verweist unser Ausstellungsdisplay eher auf die Erste Internationale Dada-Messe oder das Modell der Petersburger Hängung bzw. der Großen Herbstausstellung.

Für mich kann die Ausstellung aber überhaupt nicht anders funktionieren als in dieser Überfülle, die wiederum die Überfülle des Romans widerspiegelt. Es ergeben sich dadurch vielseitige Bild-zu-Bild- und Bild-zu-Text-Bezüge. Dazu kommt ja noch eine dezente Hörbuchbeschallung. Das erinnert mich an einen 3D-Film, der mit altertümlichen Mitteln hergestellt wurde, oder an eine begehbare Moritatentafel. Man befindet sich mitten in der Story bzw. ist von ihr umzingelt. Die Bildgeschichten von Charlotte Salomon *Leben? Oder Theater?*, Pushwagners *Soft City* oder Frans Masereels *Die Stadt* wären noch als Inspirationsquelle zu nennen.

Charlotte Salomon, ***Leben? Oder Theater?*** *Blatt 4920, Gouache auf Papier, 1940-42. Binnen 18 Monaten entstand Charlotte Salomons' Leben erzählender Bildroman. Es umfasst etwa 800 in Gouache gezeichnete und beschriebene Blätter. Ihr grandioses Werk wird von ihrem tragischem Schicksal im Holocaust überschattet.*

Die formale Heterogenität wird durch den Erzählstrang und deren Hauptprotagonisten, welche selbst von Bild zu Bild weitermorphen, gut zusammengehalten. Nach und nach verwandelt sich diese chaotische Ansammlung in einen Erzählkollektivkörper.

Keiper: Mir scheint das ganze Unternehmen in seiner vielfachen Brechung und Bespiegelung dann doch auch sehr zeitgemäß zu sein. Die Spanne der eingeflossenen Themen und Inhalte wurde mit jeder neuen Wendung potenziert: Ausgehend von einem Roman, der zunächst schlichtweg unterhaltsam ist, über reale historische und reale aktuelle Ereignisse und deren Interpretation durch die eingeladenen Künstler bis hin zum sehr eigenwilligen Ausstellungsformat stellen sich plötzlich viele neue Fragen – die Frage nach Zeitgenossenschaft, nach Kunst und ihrem Material, nach Malerei, nach Individualität, nach Ausstellung und Vermittlung, nach Politik usw. Man kann also die Ausstellung in ganz viele Richtungen lesen und interpretieren. Da wird ja ganz viel zur Diskussion gestellt …

Hattet ihr beim Entwickeln eures Konzeptes einen bestimmten Adressaten im Blick, oder ein bestimmtes Anliegen oder Thema im Fokus?

Reski: Nein, ein stringenter Masterplan steckt nicht dahinter. Ein interessanter unbeabsichtigter Nebeneffekt – bedingt durch diese Ausstellungsstruktur mit Literaturanbindung – hat manche Besucher erst mal nicht merken lassen, dass es sich eigentlich um eine Malereiausstellung handelt. Viele sind einfach auf diese sprunghafte visuelle Umsetzung von Literatur neugierig. Wenn man durch ein solches Ausstellungskonstrukt genre-ideologische Scheuklappen oder Fixierungen auflockern kann, hat es sich schon gelohnt. Wir sind allerdings nicht in Sachen Ehrenrettung eines Mediums unterwegs.

Keiper: Die erste Fassung der Unternehmung war ja im Sommer 2009 bei *JET*[2], einem Projektraum in Berlin, unter dem Titel *Pamphile-Show* zu sehen, bevor sie jetzt gut ein Jahr später in neuer Version für die Städtische Galerie Waldkraiburg und die Sammlung Falckenberg in Hamburg wieder aufgeführt wird. Wie hat sich die Ausstellung angesichts der anderen Orte und deren institutionellen Bedingungen verändert bzw. weiterentwickelt?

Weber: Die Ausstellung wird von Station zu Station immer opulenter. Die Anzahl der Bilder und der Künstler nimmt ständig mit der sich vergrößernden Ausstellungsfläche zu und hat sich von der ersten zur dritten Station mehr als verdoppelt. In Zahlen sind das jetzt 63 Künstler/innen und knapp hundertzwanzig Exponate, sodass das Ganze mittlerweile durchaus als Großausstellung bezeichnet werden kann. Im Verlauf der Ausstellungen legt sich unsere Aufmerksamkeit auch verstärkt auf das Wandlayout, d.h., dass die anfangs noch unscheinbaren Textstellen in DIN A4-Größe sich mittlerweile zu gleichberechtigt großen Formaten entwickeln und es so zu einer Interaktion zwischen Text und Bild innerhalb des Wandlayouts kommt. Der Katalog führt dieses alternierende Text-Bild-Format nochmals in modifizierter, linearer Form weiter.

Reski: Die Eigendynamik und Verselbstständigung, wenn man einfach immer weiter Leute einlädt, ist interessant. Die Ausstellung wuchert einfach munter vor sich hin. Auch weil sich abschnittsweise dann wirklich nachvollziehbare Erzählketten herstellen, wie z.B. das Kapitel über die Sklaverei, wenn Pamphile entdeckt, dass Menschen als Frachtgut fast ohne Schwund den Lagerraum ausfüllen können. Als Ausstellungsmacher wird man bei so einer eigendynamischen Projekt mehr zum Zugbegleiter oder Weichensteller. Fahren tut der Zug sowieso. Dreimal ein- und dieselbe Ausstellung hätte man nicht unbedingt machen müssen. Bezüglich der institutionellen Bedingungen muss man auch erwähnen, dass die Ausstellung eigentlich nur durch den Auftragscharakter möglich war. Erstens, weil wir als Künstler die Künstler eingeladen haben und zweitens, weil es die Arbeiten vorher fast ausschließlich noch nicht gab, mussten wir eben nicht über hundert Leihscheine und Klimakisten endlos mit Galeristen und Sammlern hin- und herkommunizieren. Als Privatier-Ausstellungsmacher könnte man das ohne fünf Praktikanten plus Riesenetat sonst gar nicht leisten. Ich bin wirklich stolz, dass wir die Ausstellung fast mit einem einzigen Leihschein organisieren konnten.

Keiper: Zwar haben wir als Institution schon noch den einen oder anderen Leihschein nachgereicht … aber klar: Außerhalb eines solchen Konstrukts wäre diese Ausstellung – wenn überhaupt – nur mit sehr viel personellem und zeitlichen Aufwand zu stemmen gewesen.

---

1 Elke Keiper ist Leiterin der Städtischen Galerie Waldkraiburg und kuratiert dort seit 2001 Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst.

2 Der Ausstellungsraum JET wurde von Lena Ziese betrieben und war in den Jahren 2005 bis 2009 einer der maßgeblichen Projekträume in Berlin.

Pamphile-Show, Jet, Berlin, 2009

ABBILDUNGEN

[PROLOG:] **DER ROMAN IM ÜBERBLICK**

Amy Sillman, *The Cast of Characters in Captain Pamphile*, Pigmentmarker auf Papier, 77 x 56 cm, 2010

THE CAST OF CHARACTERS IN "CAPTAIN PAMPHILE", BY ALEXANDER DUMAS, published in 1839

THE PEOPLE

THE NARRATOR: remains unnamed but is presumably Alexander Dumas, 1802–1870, an author who was the grandchild of a Haitian slave and a French nobleman, and whose tales of adventure made him famous throughout the world.

CAPTAIN Amable-Désiré PAMPHILE: A Provençal ship captain, buccaneer, trader, hunter, adventurer, swindler, bon vivant and sometime-ne'er-do-well, slave trader, and commander of a ship called the ROXELANE. Also known as Don Gusman y Pamphilos, the CACIQUE of the MOSQUITOS (a.k.a. the STATE OF POYAIS—a fictional land which would now be Honduras, El Salvador and NICARAGUA). Pamphile later in life defrauds thousands of English investors, including members of the aristocracy, into buying shares of interest in the supposed Central American paradise that he supposedly rules. (This story is based almost certainly on the real-life Scottish soldier/adventurer Gregor MacGregor, a 19th c. huckster who invented the same swindle.) Pamphile is a highly-accomplished hunter/sailor/captain, tradesman who has been around the world at least ten times and has made out like a bandit on all his dealings. He lives incognito in Paris at the end of the book, avoiding the wrath of the investors of Poyais, though still conducting business there.

THE PAINTERS AND A DOCTOR IN A CIRCLE IN PARIS CIRCA 1830:

Alexandre DECAMPS: (1803–1860) A painter who lives at 109, rue du Faubourg St-Denis, and whose painting "Chiens Savants" was exhibited in the Salon of 1831. Tom the bear, James I the monkey, Gazelle the turtle, Mlle. Camargo the frog all spend time there in the 5th-floor walk-up studio.

Camille FLERS: (1802–1868) A landscape painter and representative of realist academicism; also tutor and caregiver to Tom/James I.

Pierre Joseph FAU: (1808–1883) A painter and pupil of Decamps; also owner of James I, the monkey.

Tony JOHANNOT: (1803–1852) An engraver and illustrator of the Romantic period, entrusted with the depiction in oil of the French capture of Algiers in 1830.

Louis Gabriel Eugène ISABEY: (1803–1886) A painter with the French Royal Navy.

Louis Godefroy JADIN: (1805–1882) A landscape painter who travelled with Dumas in France and Italy.

Alexandre THIERRY: (1803–1858) A doctor of liberal opinions and man of great wit (but the one who masterminded the death of Mlle. Camargo the frog.)

OTHER EUROPEANS: JOSEPH: servant of the unnamed narrator

TWO-MOUTHS: A lowly chef's assistant on the ROXELANE, ship of Captain Pamphile. Two-Mouths is a capable and perpetual survivor who does what he has to do. Starting as a cook, he survives mutiny and other twists of fate to accompany Pamphile to Central America, and returns c.1837 on the brig The Soliman as "Sir Edward Two-Mouths", sailing on to the British harbor and exciting the British nobility and gastronomes with his vast knowledge of food, drink, recipes and preparations the world over. He disappears at the end into wealthy obscurity with Captain Pamphile.

POLICAR: Another member of the ROXELANE crew, but who doesn't fare as well as Two-Mouths, probably because he has nothing to do with food or drink. He initiates a mutiny against Captain Pamphile, and in an act of vengeance, is finally thrown overboard by the returning Pamphile into the mouth of a shark, becoming food himself.

CAPTAIN MALVILAIN: Captain of the ship Zéphyr, commissioned to carry 500 bottles (50 casks) of brandy from Paris to Nantes to New York. When 12 of the casks are mysteriously lost en route, the deal goes sour, which somehow benefits Captain Pamphile, as usual, but Captain Malvilain doesn't seem regretful.

MR. SAMUEL: An English Jewish banker who arranges the financing for Captain Pamphile (a.k.a. Don Gusman y Pamphilos) to offer shares in the amount of 12 million pounds sterling, at a rate of 6% interest to Mr. Samuel's firm, or £720,000 pounds sterling (not bad for 1837.) Mr. Samuel's sole condition is that Captain Pamphile must establish a constitution for the state of Poyais, noting that in absolute governments, the Prince is responsible for debts, while in constitutional governments, the state is responsible for the Prince's debt, thereby screwing the investors in the name of democracy.

CHINESE, NATIVE AMERICANS AND AFRICAN CHARACTERS:

Captain KAO-KIOU-KOAN: Chinese sea captain of an Imperial vessel who trades Captain Pamphile apparently not much for half his (Kao-Kiou-Koan's) cargo of coffee, rice, and tea, a trade which primarily benefits Pamphile by meaning that he doesn't have to go all the way to Macao, Bombay or Peking. I'm not really sure what Kao-Kiou-Koan gets out of it, but Captain Pamphile buys a parrot after this lucrative exchange, who is tormented by James I the monkey.

Young ELK: A Sioux Indian who helps Pamphile escape from a murderous old hag (one of the only females in the book) and her two treacherous sons, in a gesture of kindness in exchange for his own (Young Elk's) life having been saved by white men who freed him from savage Huron Indians after a battle.

Black Serpent: A strapping 5'8" Huron chief from Cape Breton, Canada, who appears in a loincloth, his skin painted red and blue, with a black serpent tattooed on his chest. He wears Bird of Paradise feathers stuck to a single lock on his otherwise shaven head. He makes Pamphile his servant upon their first meeting. After Pamphile escapes the mutiny aboard the Roxelane. Later, they meet again, Pamphile having escaped Black Serpent in a stagecoach; but when they meet next it is on the Mosquito Coast, and Black Serpent, who now owns the entire area, having traded his Canadian lands and properties with the English for 6 rifles, 3 barrels of gunpowder and 50 bottles of firewater, now sells the deed to all of his Central American land to Pamphile for 150 bottles of firewater.

OUTAVARI and OUTAVARO: Outavari, "Son of the East", and Outavaro, "Son of the West," are chiefs of neighboring South African tribes whose land lies near the mouth of the Orange River, separated from each other by a large forest that is owned by neither tribe. Outavari rules the NAMAQUOIS and OUTAVARO rules the KAFFIR; both are known as GONAQUAS tribes and speak a Gonaquas tongue. Pamphile originally makes a deal with Outavari to trade elephant tusks for brandy, and then makes a far better deal with Outavaro — 2000 tusks for 1500 bottles of brandy, instead of 1000 bottles — but in a battle between the two tribes, Outavaro is killed and OUTAVARI, the victor of the two, becomes the trading partner, eventually giving Pamphile not only the tusks but other booty, including 8 boats and 230 African slaves. Outavari himself disappears in a canoe around a bend in the river before Captain Pamphile can take him captive — a loss of 15,000–20,000 francs more to Pamphile, and therefore regrettable — but unavoidable, the one that got away.

AFRICAN SLAVES: 230 African men, among the bravest and the sturdiest of their nation (which is not specified precisely) who are strapped to the ribs of a ship, given to Captain Pamphile for slave-trading, by Outavari, King of the NAMAQUOIS. Captain Pamphile works out an arrangement with a Master Carpenter of even greater cruelty and inhumanity whereby the slaves are packed in like fish in tight quarters and shipped to Martinique. 32 of them die in passage. The remaining 198 are sold in Martinique for 5000 piastres per person, which according to my calculations is approximately $20, or €15 each in contemporary currency, bringing Pamphile 990,000 francs, of which he keeps 422,000 fr. after expenses are paid, "a handy sum" even at the time.

THE ANIMALS

GAZELLE: A turtle who was originally fished out of the swamps of Holland, and who is being sold as a culinary delicacy in a fancy shop, Chevet and Bourrel, when the narrator brings her home to live. Gazelle eventually moves to the 5th floor studio of artist Alexandre Decamps at 109 rue du Faubourg-St-Denis, but dies by falling on to her back on a baking sheet in a frying pan one day, not having really been saved from her original intended fate after all.

TOM: a charming and talented dancing bear who also lives at Decamps' home and studio. Tom's mother was found by Captain Pamphile on a journey near the St. Lawrence seaway in 1828, and Tom was brought to Paris to live for 6 months and 10 days, during which time he learned to box, eat small cakes, dance the minuet. He is a sweet-natured bear who has an unfortunate incident with a policeman/guard, entirely not his fault, and is wrongly accused of breaking-and-entering and attempted homicide, and dies by 8 bullets of a firing squad's guns, also not really escaping his original fate as a hunted animal.

JAMES I: A monkey who was taken from the arms of his dying mother by Captain Pamphile on the banks of the River Zaire in Angola, and brought to Paris on board Pamphile's ship, the Roxelane, where he was sold to Eugene Isabey for 75 francs, then traded to Camille Flers for a Turkish pipe, and finally traded to Decamps for a Greek rifle. James lived at 109 rue du Faubourg St-Denis until his curiosity got the best of him and he died from mortal complications of a pin stuck in his proboscis that he had eaten with a butterfly stuck to a board with the pin. During his life in Paris, a charming and entertaining monkey.

JAMES II: Another monkey, living with Tony Johannot, the painter, and enjoying eating lead white paint. After an incident in which his tail freezes, James II becomes an alcohol-addled drunkard for the rest of his life, until he dies by spontaneous combustion in a burst of blue alcohol flame one day, to the cleaning lady's chagrin.

MLLE. CAMARGO: A frog who was found in the St-Denis plain by Decamps while hunting, and who he names after a famous 18th c. opera singer and brings back to his studio, only to be subjected to a cruel experiment by Dr. Thierry and the circle of artists, and to die a hideous death in her glass bowl after approx. 6 months in Paris and a galvanic experiment.

Other animals: Catsicus, a parrot, purchased on Rodrigues Island; Michette, a cat, stoned to death by James I; Love, a dog beaten with canes and sticks by Decamps; and marmosets, tigers, wolves, hippos, elephants, snakes, and whales who remain unnamed and poorly treated by humans in general.

Amy Sillman, 2014

37 Christian Schwarzwald, *PAMPHILE CAST* [Ausschnitt], Block aus 90 Zeichnungen, je 61 x 44 cm, Kohle auf grundiertem Papier , 2011

Andreas Seltzer, *Paris*, Farbige Tinte auf Papier, 80 x 55 cm, 2010

[AUSZÜGE:] ERSTES KAPITEL

Einführung durch die der Leser Bekanntschaft machen wird mit den Hauptpersonen dieser Geschichte – meinem Diener Joseph, dem Maler Decamps, der Schildkröte Gazelle und dem Frosch Mademoiselle Camargo, Tom der Bär und Jacques I. der Affe – und dem Verfasser, der sie geschrieben hat ....

„Im Jahre 1830 kam ich vor der Tür von Chevez vorüber, als ich im Geschäft einen Engländer erblickte, der eine Schildkröte nach allen Seiten hin- und herdrehte, mit der offenkundigen Absicht, aus ihr eine Turtle Soup zu machen."

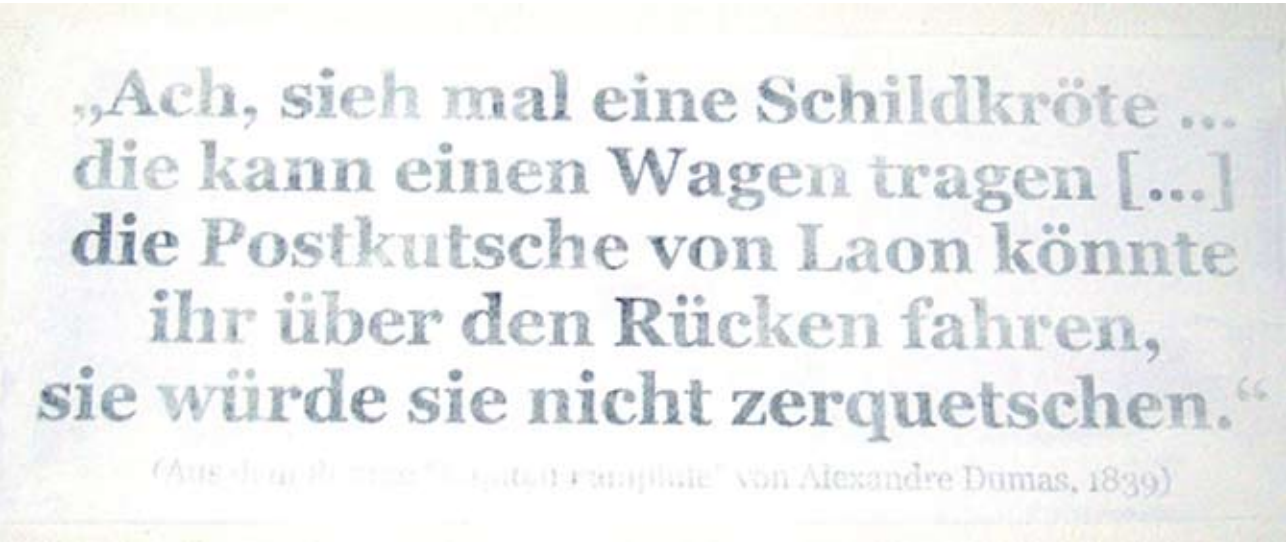
„Ich habe alle meine Angelegenheiten geregelt, um mir heute nacht eine Kugel durch den Kopf zu jagen, und ich hatte den Wunsch, zuvor eine Schildkrötensuppe zu essen."

Peter Böhnisch, *Ohne Titel*, 243 x 168 cm, Pastell auf Papier, 2010

Peter Böhnisch, *Ohne Titel*, Bleistift auf Papier, 23,5 x 23,5 cm, 2009

„Meine Menschlichkeit gegenüber einem Tier war zu einer Unmenschlichkeit einem Menschen gegenüber geworden.“

Ariane Müller, *Ohne Titel*, Öl auf Papier, 38 x 28 cm, 2010 (rechts)



Marcus Weber, *Mit Gewichten*, Öl auf Nessel, 167 x 105 cm, 2010

Clemens Krümmel, *Don't stand on the Turtle*, Tinte, Gin, Herrenparfum auf Papier, je 29,5 x 40 cm, 2009
Hans-Christian Dany, *Ohne Titel*, Mischtechnik auf Herrenhemd, 2009 (links)

„Beim ersten Schritt, spürte
hen … der Teppich war von
Schnecken gekauft, und das
Furcht zerbissen zu werden,
losgezogen … was leicht an d
den Möbeln hinterlassen ha
iten nicht so schnell gewes

ich wie etwas unter meinem Stiefel knackte. … ich meinte, auf Eiern zu ge-
Schnecken übersät. Joseph hatte mir aufs Wort gehorcht: Er hatte Salat und
Ganze in einem Korb mitten in meiner Kammer abgestellt. … Sei es, dass die
sie in Unruhe versetzt hatte, zehn Minuten später war die ganze Karawane
en silbrigen Spuren zu erkennen war, die die Tiere auf denen Teppichen und
tten. Einige leere Schneckenhäuser bewiesen mir, dass die Flucht der Israel-
en war, als dass Gazelle nicht einige zu fassen bekommen hätte, ehe sie die
Zeit fanden, das rote Meer zu durchqueren.“

Isa Melsheimer, *Nr.248 & 249*, Gouache auf Papier, 24 x 32 cm, 2009

Gitte Schäfer, *Gazelle (Pamphile)*, Glas, Schildkrötenpanzer, Metall, 55 x 38 x 12,5 cm, 2011

Tania Bedriñana, *Schneckenspuren,* Mixed Media (Baumwolle, Gaze, Japanpapier, Pigmente, Ölfarbe), 220 x 240 cm, 2011

Christoph Schäfer, *Der Teppich*, Aquarell / Buntstift auf Papier, 61 x 45 cm, 2011
Isa Melsheimer, *Gazelle* [Ausschnitt], Stoff, Stickgarn, Wolle, Perlen, 360 x 150 cm, 2011 (links)

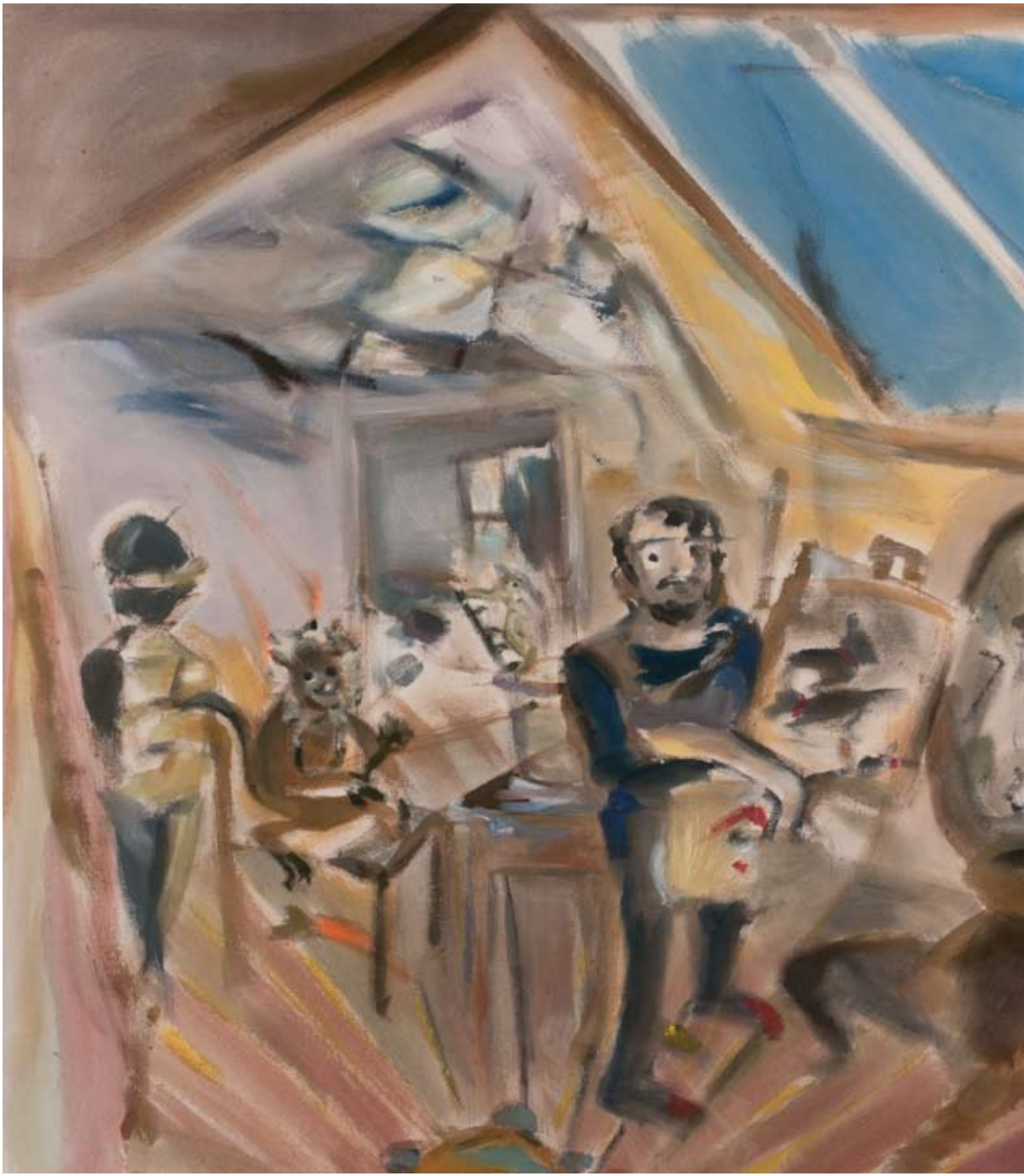
Heike Föll, *Gazelle*, Tusche, Fotokopie auf Papier,
6 Zeichnungen je 29 x 21 cm, 9 Zeichnungen je 58,4 x 42 cm, Tusche / Papier, 2009/2010 (rechts)

Andreas Seltzer, *Gazelle, Jacques I. und die Karotte*, Pigmentierte Tusche und Eisengallustinte auf Papier, 80,5 x 40,5 cm, 2010

[AUSZÜGE:] ZWEITES KAPITEL

Wie Jacques I. in wildem Haß auf Gazelle entbrannte, und zwar wegen einer Karotte ....

Peter Saul, *Two Friends on the Mosquito Coast*, colored pencil and acrylic on paper, 58 x 74 cm, 2011
Stephan Dillemuth, *Tür,* Leinwand auf Keilrahmen, Gips, Mobiltelefon, 180 x 90 cm, 2009 (rechts)



Sophie von Hellermann, *Im Atelier (Decamps)*, Acryl auf Nessel, 185 x 235 cm, 2009

„ … und betrat das Atelier meines Freundes, der seiner Malerei nachging. Er war in Gesellschaft eines Bären, eines Affen und eines Frosches. Mein Freund hieß Decamps, der Bär Tom, der Affe Jacques I. und der Frosch Mademoiselle Camargo.“

Kerstin Kartscher, *Gazelle & Jacques I.*, Mischtechnik auf Papier, 50 x 70 cm, 2009

Gunter Reski, *Eine Hundertschaft Fliegen*, Acryl auf Nessel, 200 x 175 cm, 2009

[AUSZÜGE:] DRITTES KAPITEL

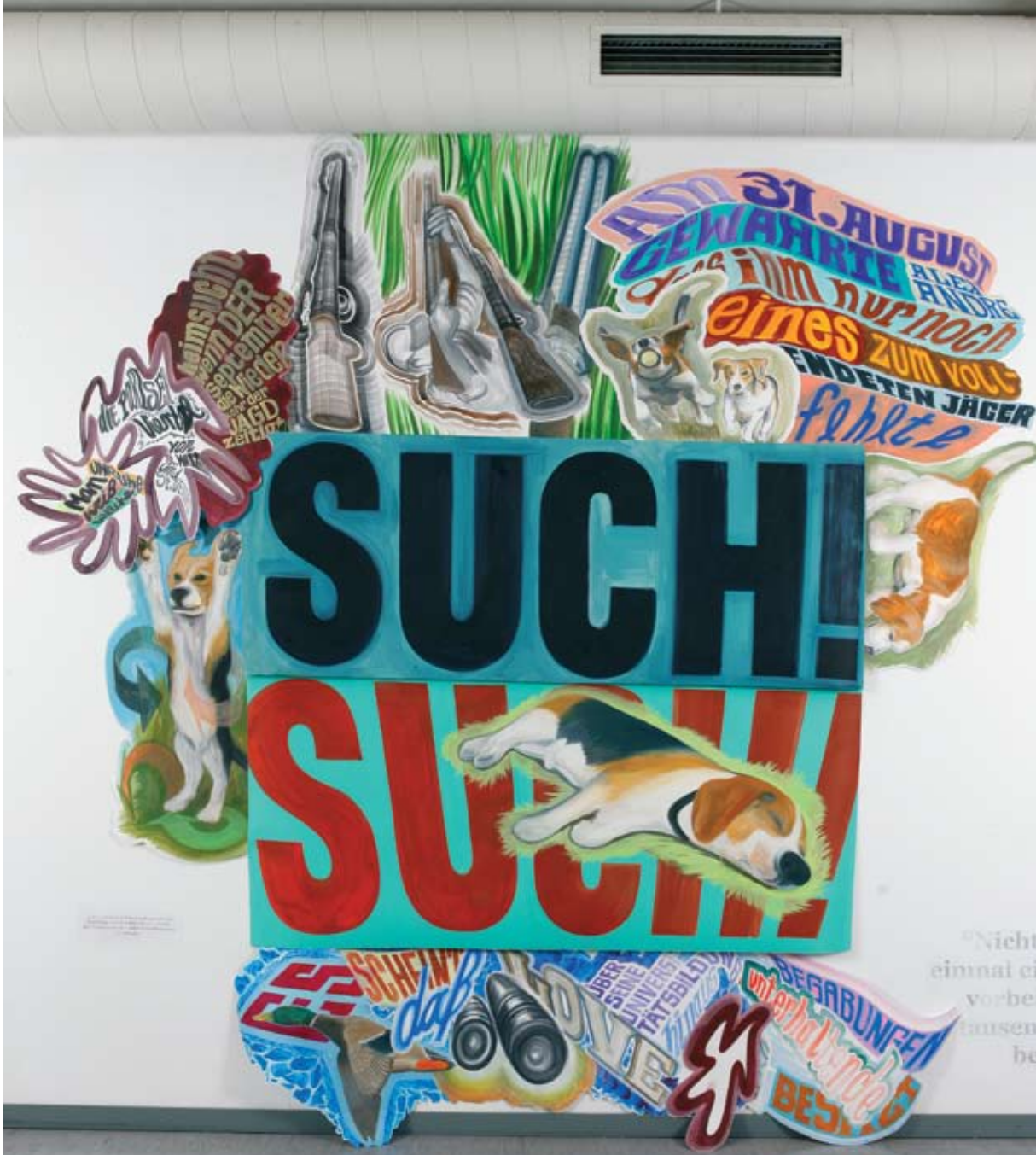
Wie Decamps Bruder Alexandre auf Rebhuhnjagd ging und sein tolpatschiger Jagdhund Love statt eines Rebhuhns einen Frosch erbeutete, der schließlich von Decamps auf den Namen Mademoiselle Camargo getauft wurde ....

„Nicht eine Lerche, nicht einmal ein simpler Spatz fliegt vorbei, ohne dass er von tausend Gewehrschüssen begrüßt würde.“

Peter Böhnisch, *Ohne Titel*, Pastell, 80 x 124 cm, 2009

„Apropos, ich habe fünf Schwalben mit
acht Schüssen erlegt – „Sehr gut.“–
Das ist nicht schlecht geschossen, oder?“

„Love verstand sich bewundernswert auf drei Dinge: auf den Hinterbeinen tanzen, den Toten zu spielen und für die Herrschaft zu springen.“



Gunter Reski, *Der falsche Jagdhund*, Collage, Öl auf Papier, ca. 270 x 250 cm, 2010

[AUSZÜGE:] VIERTES KAPITEL

Wie Doktor Thierry in Decamps Atelier ein 183 Tage währendes Hungerexperiment mit Mademoiselle Camargo vollführte und ihr anschließend zuviele Fliegen als Belohnung servierte ...

„Fünf Minuten später schwammen wir in einer Atmosphäre, die ein Dampfschiff mit einer Kraft von zwanzig Pferdestärken hätte in Bewegung setzen können.
… Schließlich war da noch inmitten des Kreises und ihres Glasbehälters Mademoiselle Camar go, deren gymnastische und gastronomische Übungen insbesondere zu den Lustbarkeiten der Soiree gehören sollten.“

Marcus Weber, *Pfeifen*, Öl auf Holz & Holzknetmasse, 44 x 190 x 18 cm, 2010

2 Septembre
1829
Mme Camargo

Jürgen Kisch, *Mlle Camargo #1-8*, Öl auf Leinwand, 45 x 48 cm, (7 x Quer- / 1 x Hochformat), 2010

„Schauen Sie hin“, sagte er, „und sehen Sie das Herz schlagen.“ Tatsächlich war Mademoiselle Camargo so dünn geworden, dass sie durchsichtig wie ein Kristall war und man das ganze Kreislaufsystem erkennen konnte. […] die Beine waren mager geworden wie Bindfäden […] darüber hinaus war ihr auf dem Rücken eine Art Moos gewachsen …“

Claudia Zweifel, *Mademoiselle Camargo*, Sublimationsdruck auf Stoff, 180 x 130 cm, 2010

[AUSZÜGE:] FÜNFTES KAPITEL

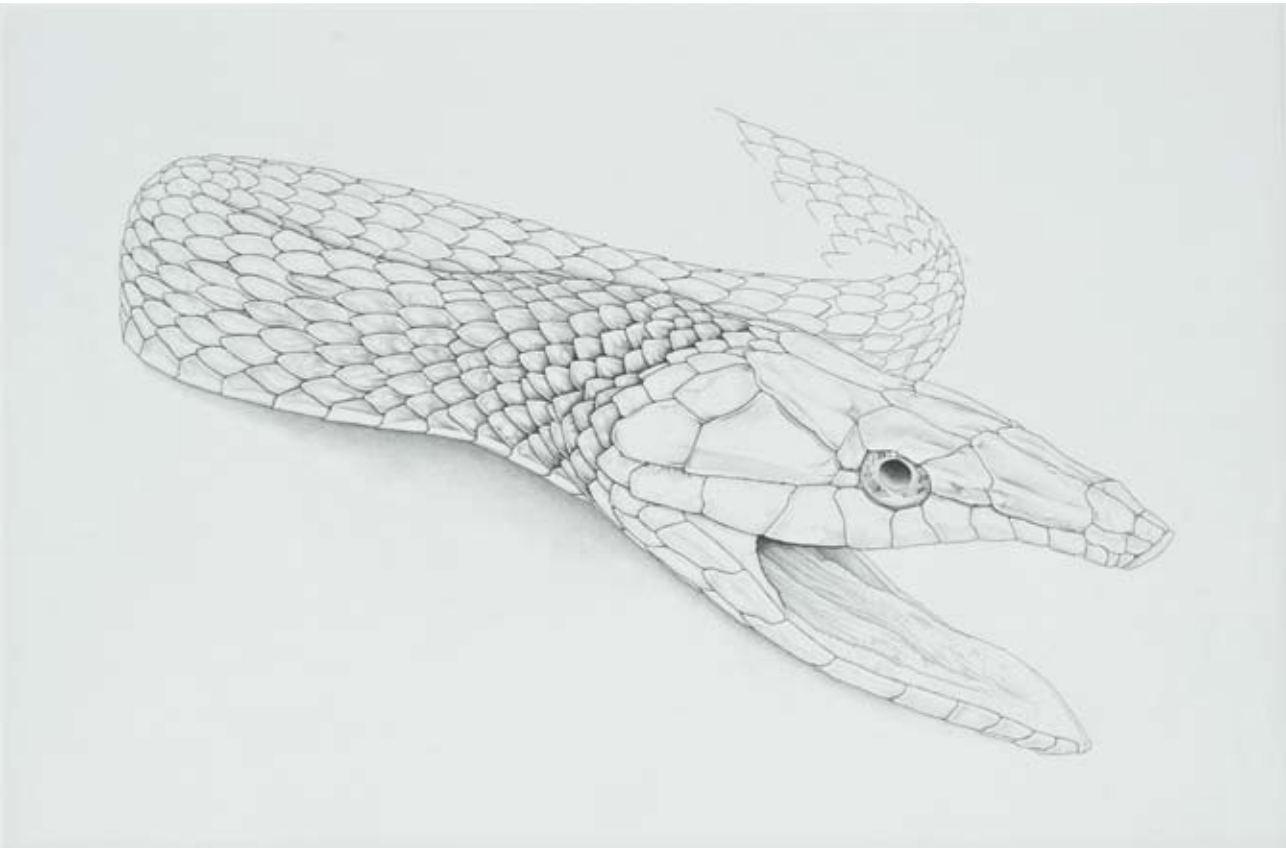
Wie Kapitän Pamphile, Kommandant der Handelsbrigg „Roxelane“, am Ufer des Flusses Bengo eine Boa, einen Tiger, ein Flußpferd und die Mutter von Jacques I. erlegte und damit eine bessere Jagd gelang als Alexandre Descamps in den Niederungen von Saint-Denis. Des Weiteren wird berichtet wie Jacques I. den Armen seiner verendenden Mutter entrissen und an Bord der „Roxelane“ gebracht wurde …

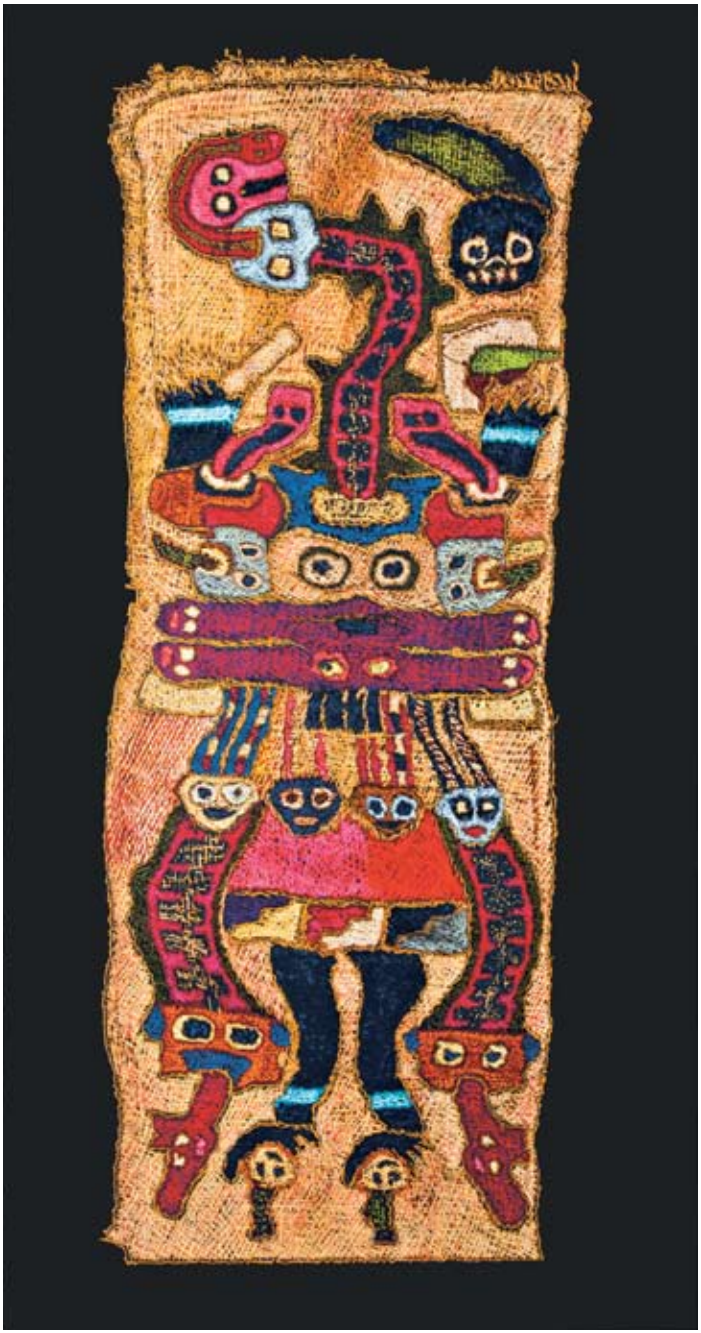
„Kapitän Pamphile war der größte Jäger vor dem Herrn, der seit Nimrod auf Erden gewandelt ist. […] im Augenblick, da die Schlange den Rachen öffnete, jagte er ihr eine Kugel hinein, die die Kehle durchschlug und auf der Oberseite des Kopfes wieder austrat […] der Tiger machte einen zweiten Satz […] die Kugel traf ihn im linken Auge […] und als das Nilpferd seinen enormen Kopf herausstreckte, verpasste ihm der Jäger, wobei er den einzigen Punkt aussuchte, an dem es verwundbar sein soll, eine Kugel ins Ohr.“

Peter Pommerer, *Pamphile tötet Schlange*, Farbstift auf Papier, 38 x 26 cm, 2010 (rechts)

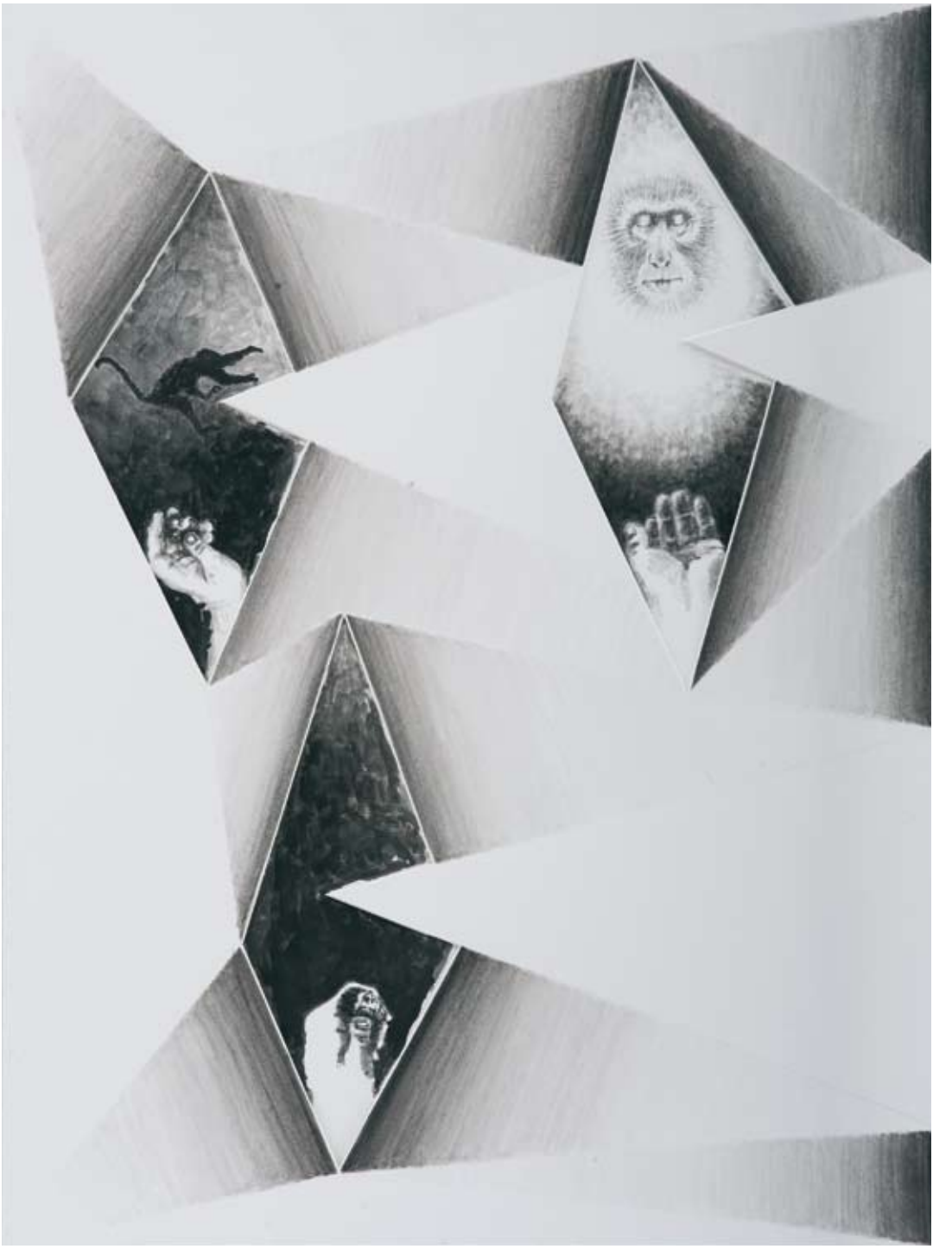
Für den Koch
der Handels-
schiffs Rakete

„Du liebes bisschen!“
sagte Kapitän Pamphile,
„Ich habe einen zwei-
köpfigen Affen erlegt.“





Sebastian Hammwöhner, *Hurdy Gurdy,* Pastell auf Tonpapier, 198 x 85 cm, 2011
Ane Graff, *Snake*, Bleistift auf Papier, 35 x 51 cm, 2011 (links)



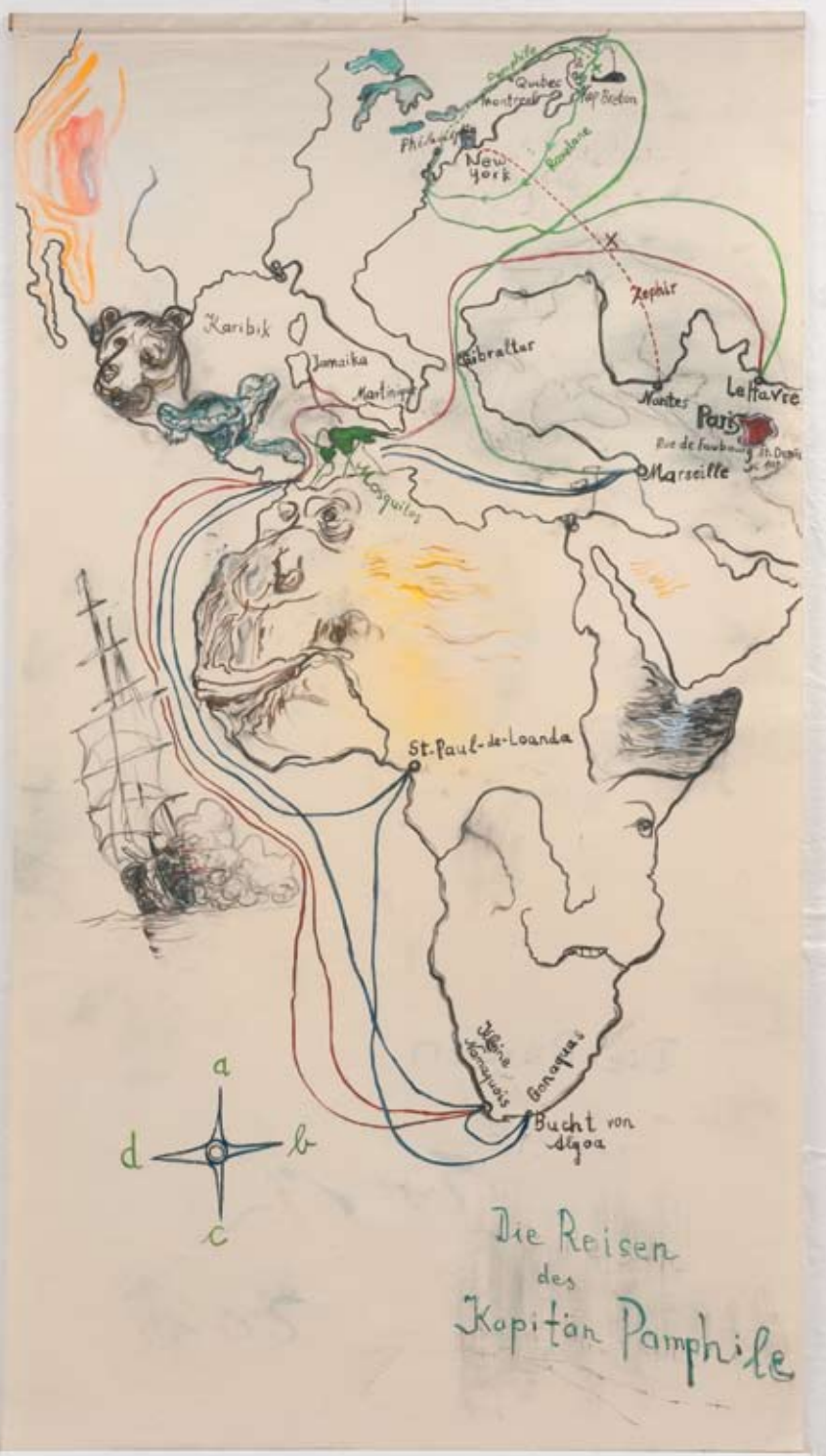
3 Hamburger Frauen, *Kapitel 4 & 5*, Mixed Media auf Papier (zweiteilig), 200 x 180 cm, 2010
Christoph Bannat, *Tote Mutter und Jacques I. als Baby*, Tusche auf Papier, 80 x 60 cm, 2010 (links)

Katrin Plavcak, *Hunting Glory*, Öl auf Baumwolle, 200 x 300 cm, 2010

[AUSZÜGE:] SECHSTES KAPITEL

Wie Jacques I. in der Kombüse damit anfing Hühner zu rupfen und am Ende Kapitän Pamphiles Liebling, den Kakadu Catacoua rupfte, der deswegen sein Ende in den Gewässern des Indischen Ozeans fand ...

Stefan Ettlinger, *Die Fahrten des Kapitän Pamphile*, Kohle und Acrylfarbe auf Markisenstoff, 178 x 98 cm, 2010


Quebec
Montreal
New York
Zephir
Karibik
Jamaika
Martinique
Gibraltar
Nantes
Le Havre
Paris
Marseille
Mosquitos
St. Paul-de-Loanda
Bucht von Algoa
a
b
c
d
Die Reisen
des
Kapitän Pamphile

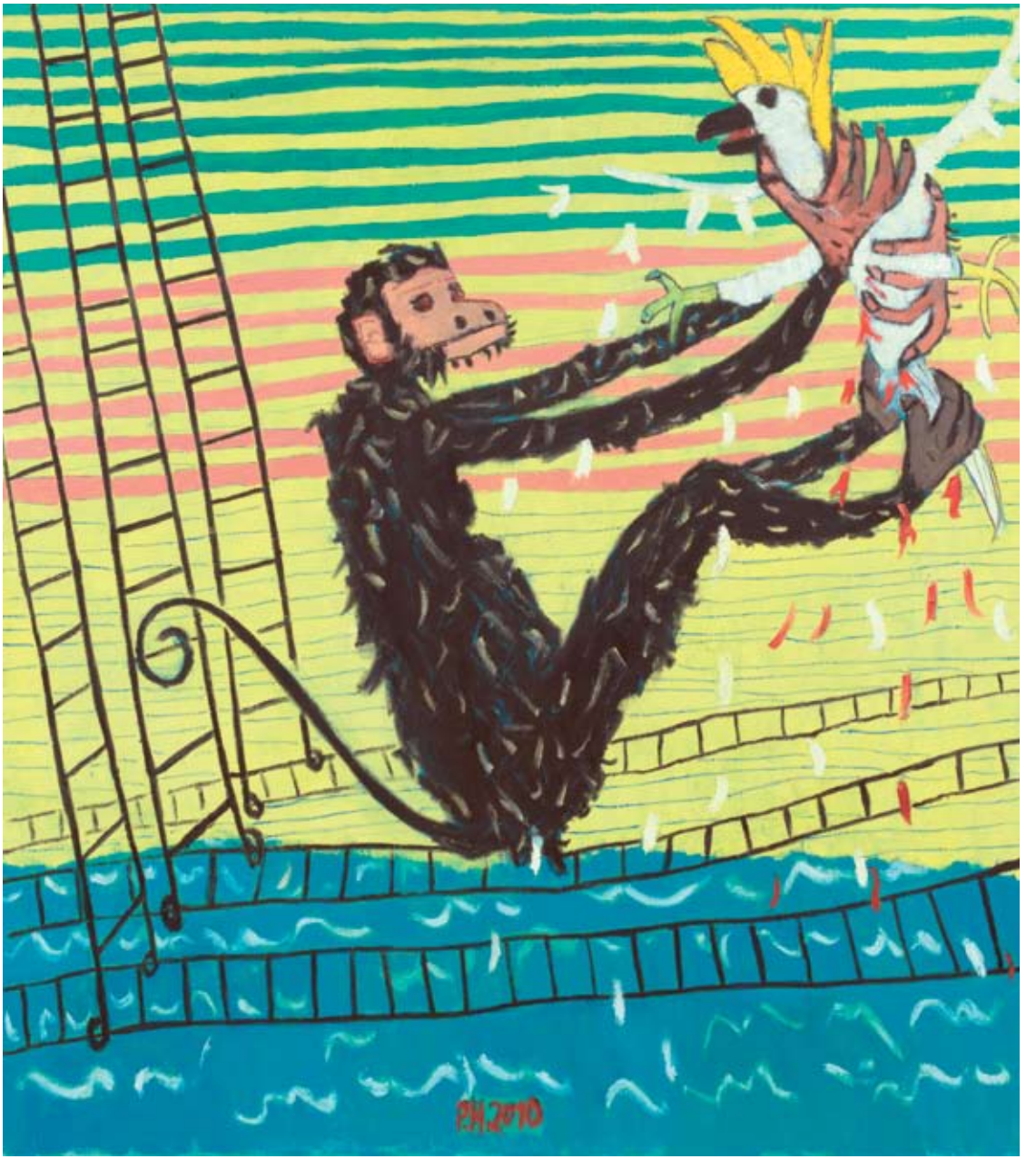
„Der Papagei, den Kapitän Pamphile gekauft hatte, war ein Kakadu von der schönsten Art … er verfügte über eine Vielzahl von unterhaltsamen Talenten: Er sprach Englisch, Spanisch und Französisch, er sang „God save the King“ wie Lord Wellington, „Pensativo estaba el Cid“ wie Don Carlos, und die „Marseillaise“ wie General La Fayette.“

Hans-Jörg Mayer, *Ohne Titel*, Acryl auf Leinwand, 100 x 70 cm, 2009

Mathias Dornfeld, *Ohne Titel (Stadtboot)*, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, 2007

„Donnerkiel“, sagte auf einmal Kapitän Pamphile, „wieder so eine Erscheinung, Schnee unter dem Äquator …“ „Aber nein!“ sagte Double-Bouche, „das ist kein Schnee; das ist … Ah! Sackerlot!“ “… die Federn von Catacoua bildeten eine veritable Wolke und fielen hernieder wie Schnee im Monat Dezember …“

Peter Herrmann, *Sieg*, Öl auf Leinwand, 139 x 114 cm, 2010



Peter Herrmann, *Jacques I. auf Kriegspfad*, Öl auf Leinwand, 190 x 169 cm, 2010
Martin Skauen, *Monkey Plucking Cockatoo*, Bleistift auf Papier, 30 x 20 cm, 2009 (rechts)

God save our gracious Queen,
Long live our noble Queen,
God save the Queen!
Send her victorious,
Happy and glorious,
Long to reign over us,
God save the Queen!

Gott ey, wie ich das hasse. Leute die irgendwo verdammter Mist über irgendwas sagen, worüber sie keine Ahnung haben? Wieso sind Menschen nur so DUMM? Hm? Behaupten etwas über andere was nicht stimmt. Es geht nicht um mich, es geht um meine Lachfaltenband und wenn diese verdammten Pfeiler wochenlang FRÜHMORGENS was nicht stimmt, weiß ich nicht mehr wie ich reagieren werde. Ich hasse es.

Was soll die Scheiße? Was soll das alles? Was denken die denn wer sie sind? Oooh, ich bin der Oberschuft, lache alle über meine Witze, die kleinen, dummen Heuchler. NEIN?!! Und dann diese Mutanus von Freund, HALLO! Ich bekomme ein Kind von dir. Schon bemerkt? Nein, Mutti und Studentenpartys gehen nun, ist doch klar. Dafür habe ich doch Verständnis. MEIN GOTT! Jetzt stell dich nicht so an und bekomm deinen Scheiß dicken Arsch mal hoch und hör dich von deiner Mutter, die laut Bild eine eigene Familie! Und Claudia F*****, ich wünsch dir nur Neid ist, der aus dir spricht! Also hör doch auf dich selbst zu blamieren!!!!! ALLES FO**** UND WICHSER!!!!!!!!!!!FOT***! Ach, was sag ich!?! FO******!!!! ALLES FOT***! Und wenn ich den Lucky 7 Jahre im Kühlschrank schimmeln lasse! Den können sie sich meinetwerfen tief in!!! AAARG

Scheiss druckobuhn, ist vor viel zu teuer. Aber was soll ich machen? Kein auto mtr. Ach ja stmf. Kein Geld Weder für Bus noch Zug. Was glauben die eigentlich?? Dass hat der stock verpetzung oder es ist der falsche Gott ich hasse es! Fahrrad? Nein, geht irgendwo in der Werkstatt rum und muss abgeholt werden, dauert dann 3 Tage später wieder kaputt geht. Und jetzt? Die Preise gehn natürlich wieder nach oooooben jaaaaaaa superrrrr Ich raste noch aus. Die ist so zum kotzen. Wochenlang rennend hier und ich will Sex. Einfach nur Sex. Hier und jetzt. Wenn ich an sie denke krieg ich zu viel. Diese beschissene Druckwelt. Dann kommt auch noch dazu dass ich so ein mega Problem mit dem Essen hab. Ey ich verzag einen Druck. Diese Mangelware die Kilometer und das Verdauungsorgan erfunden hat, naß ich den Schwanz ab. SOFAS VON !!!!!!! Irgendwann raste ich aus und schlachte alle ab ;-) Verkackter schnöll Leben.

Ich frage mich wie man so einen Wetter in einen Betrieb wie unsere ist einstellen kann. Ein Paranoider, Schizophrener Verladist welcher nichts besseres wenn als einen die ganze Zeit voll zu labern mit nachen die nacht mal meinen Arsch interessieren. Ich könnte Golfe Kotzen, so ein Looooser... Ihre mama muss wohl noch im Grabe mit einem Vorschlaghammer die Fresse Polieren damit er einfach mal ruhe gibt. Ich habe schon einiges erlebt aber so etwas sollte die Welt wirklich exquisit bleiben. Wann man doch keine Ahnung hat, einfach mal die Fresse halten...

gestreßt/kacher schneidruck ich bin krank und zum extra raus in den laden um mich was zu kaufen und alles was ich wollte heut abend war tee trinken und obst und kekse essen und die bekloppte olle im laden: bezahlen is natürlich drin aber jetzt merk ich das die die kekse gar nich eingepackt hat weg!? und mich mal weil so böse is...einfach mir beklopp!!! das dämliche "hallloooo?!!!" kotzreiz die eltern beim nächsten mal!!! und waach die endlich mal die haare!!? JA TOLL DASS EN EUCH ALLEN SO GUT GEHT IHR VOLLIG EGOZENTRISCHEN VOLLERIOTEN!!! ACHTET ÜBERHAUPT MAL JEMAND AUF MICH UND MEINE PROBLEME !? IHR HÖRT MIR JA NICHT MAL ANSATZWEISE ZU IHR ÜBERTOTEN BRATZBIRNEN !!! SCHEISSE ICH HAB AUCH MEINE PROBLEME ÜBER DIE ICH REDEN WILL

ich wollte hier ja so nur schnell beschissenen wohnung, arsch vor kaltem mit meinem freund entscheiden, dass hier uns ein zusammenleben nicht gut is, im moment und jetzt??? das hab ich mal davon, wohne in diesem druckkoch von dem ich schon ausschlag bekomme alleine und komme nicht vom fleck weil ich ja kein auto hab und ohhhhh so ne scheiße,... zum glück komm ich in zem monat da raus weil ich ne bessere und zentralere wohnung gefunden hab aber ahhhh ich will hier nicht mehr nen ganzen monat wohnen, so zu kacke

Peter Pommerer, *Jacques I. frißt den Schmetterling mit Nadel*, Aquarell auf Papier, 37,5 x 26 cm, 2010
Christina Morhardt, *Affe und Kakadu*, Papiercollage, 208 x 203 cm, 2010 (links)

[AUSZÜGE:] ACHTES KAPITEL

Wie der Bär Tom einem städischen Wachmann das Handgelenk ausrenkte und wie Tom nach einer rauschenden Ballnacht unsanft von der Gendarmenmiliz nach Hause gebracht wird und später von acht Kugeln durchlöchert werden sollte ...

„Und wohin geht ihr zusammen?" „Ach, bloß zum Maskenball. Los, los, Tom, auf geht's, mein Freund. Wir haben für eine Stunde eine Droschke gemietet."

Markus Vater, *Silbermondnacht*, Acryl auf Leinwand, 100 x 120 cm, 2009

„Na sieh mal einer an,
das ist mal 'ne kuriose
Verkleidung!“ sagte der Kutscher.
„Man würde meinen, es ist
tatsächlich ein Bär“.
„Grrrrrr!“ sagte Tom.

Nadira Husain, *Kapitel 8*, Collage, Tinte, Acryl, Gouache, Aquarell und Pastell auf Papier, 180 x 200 cm, 2009

„Nun denn! Wozu haben wir denn die Kolben an unseren Gewehren? Nur zu, nur zu, in die Hüften und in die Waden.“
„Grrrrrr! Grrrrrr! Grrrrrr!“

---

3 Hamburger Frauen, *Bär auf einem Maskenball mit zwei Rosen am Kleid*, 180 x 200 cm, Mischtechnik auf Leinwand, 2009
Ellen Gronemeyer, *Das Menschengeschlecht von Vater und Mutter*, Öl auf Ölmalpappe, 30 x 23 cm, 2010 (links)

Ulrich Emmert, *Der Bär ohne Hose*, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm, 2009

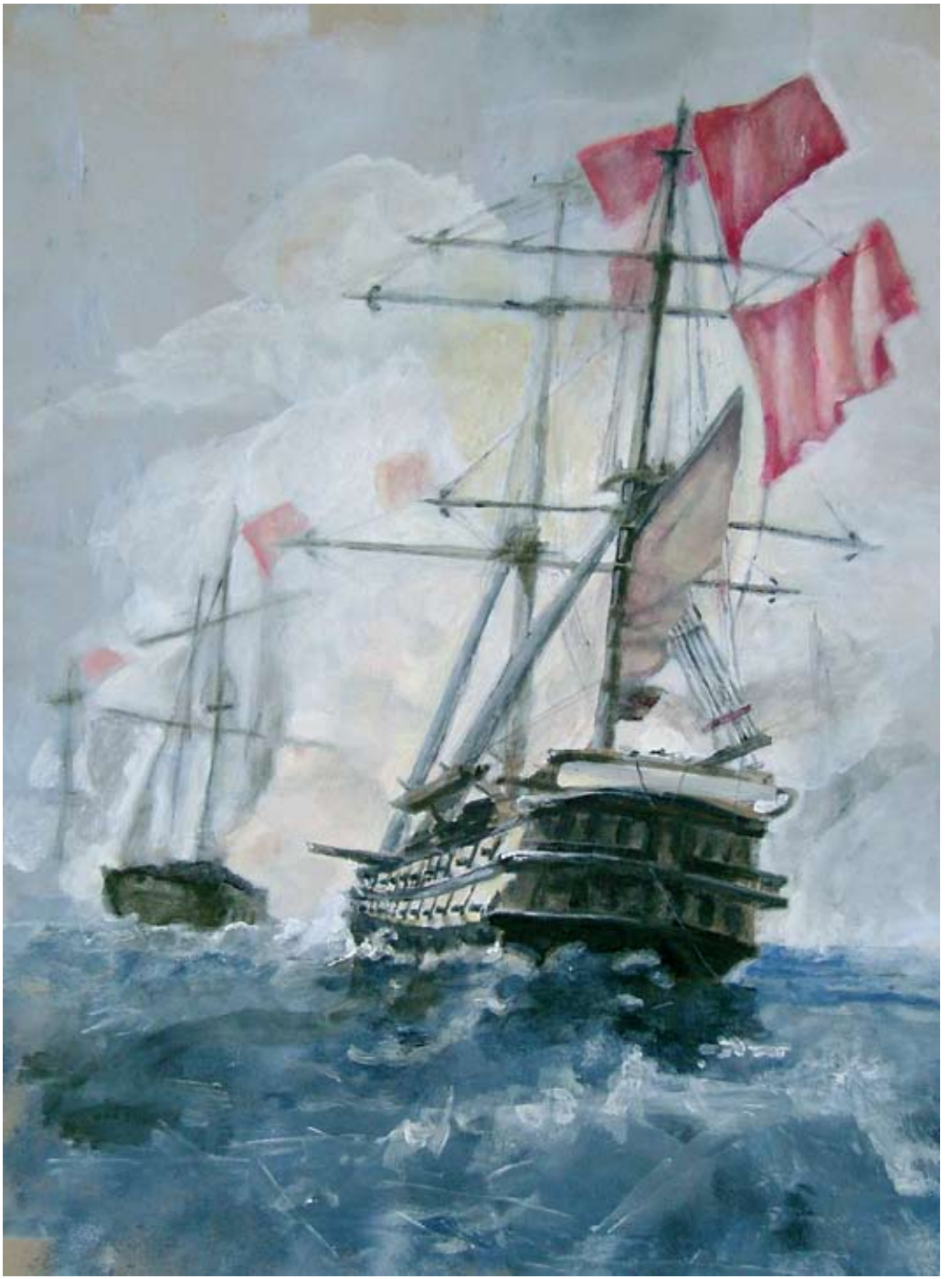
Silke Otto-Knapp, *Tom kämpft mit einem Gendarmen*, Aquarell auf Nessel, 20 x 30 cm, 2010

[AUSZÜGE:] NEUNTES KAPITEL

Wie Kapitän Pamphile eine Meuterei an Bord der Brigg Roxelane befriedete und bald darauf unsanft über Bord ging …

Lutz Braun, *Die Ermordung Heinrich Heines*, Acryl auf Alpaca, 265 x 189 cm, 2010 (links)

3 Hamburger Frauen, *All for one, all for love*, Acryl auf Wand, ca. 350 x 600 cm, 2011

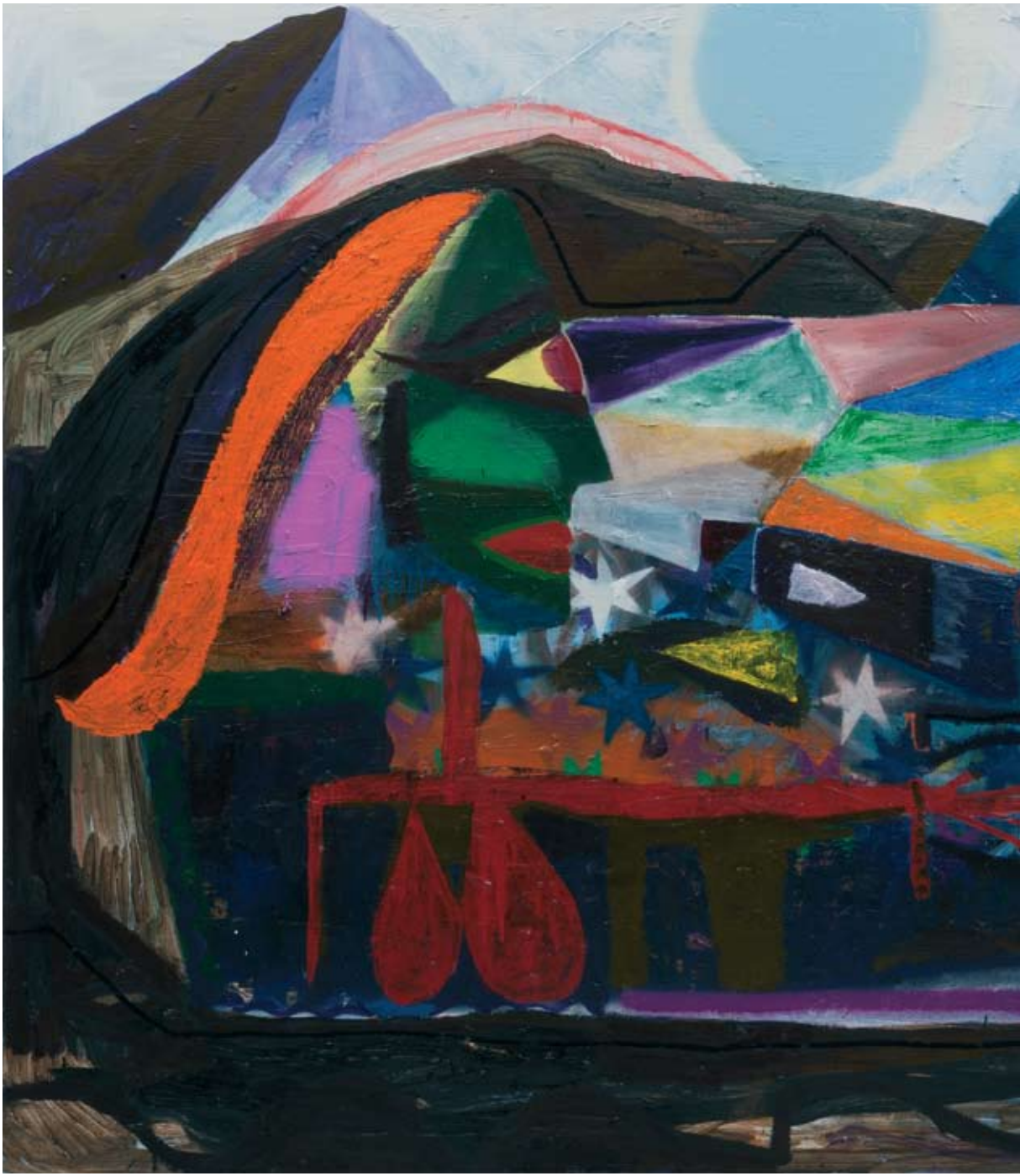


Ariane Müller, *Figure I*, Öl auf Pappe, 70 x 50 cm, 2010

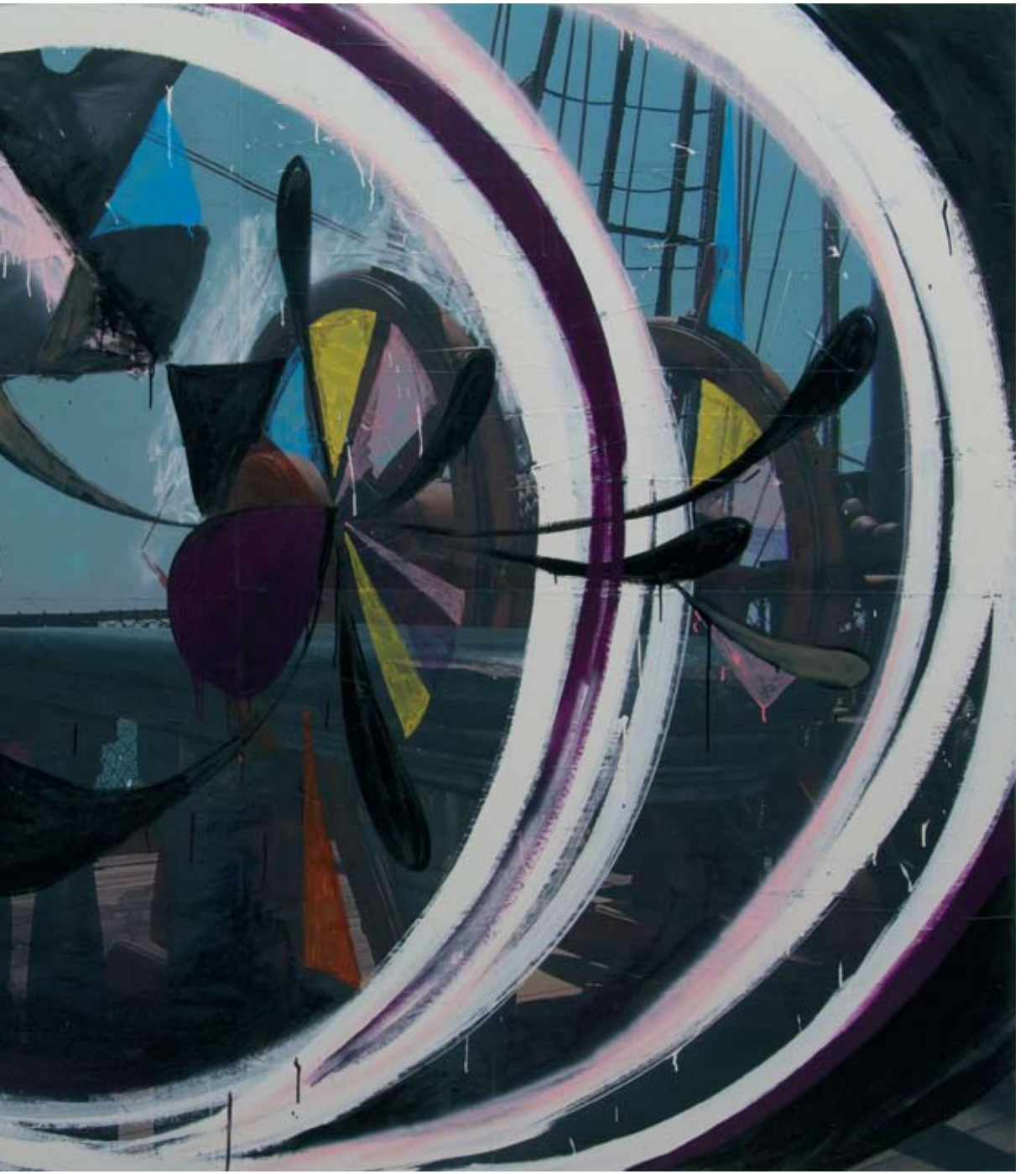
Peter Böhnisch, *Ohne Titel*, Pastell 128 x 93,5 cm, 2009

„Zehn Minuten später fiel der Kadaver des rebellischen Matrosen bewegungslos aufs Deck. … sodann band man ihm eine Kanonenkugel an den Hals und zwei an die Füße und warf ihn ins Meer.“

Stefan Ettlinger, *Meuterei*, Kohle auf Markisenstoff, 210 x 130 cm, 2010



Matthias Dornfeld, *K.P.*, Acryl & Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, 2011



Hansjoerg Dobliar, *Kapitän*, Acryl, Lack auf Papier auf MDF, 180 x 240 cm, 2010

Jürgen Kisch, *Pamphile (geht über Bord)*, Öl auf Leinwand, 61 x 61 cm, 2009

[AUSZÜGE:] ZEHNTES KAPITEL

Wie Kapitän Pamphile, der schwimmen konnte wie ein Seehund, auf einer Insel zu landen glaubte, sich aber stattdessen auf einem Walfisch befand und zum Diener des Huronenhäuptlings Schwarze Schlange wurde …

„Kapitän Pamphile hatte bald schon sein neues Herrschaftsgebiet umrundet; es war nackt und unfruchtbar, mit Ausnahme einer Art Baum vom Umfang eines Besenstiels, acht bis zehn Fuß lang und gänzlich ohne Zweige und Blätter, und außerdem einiger feuchten Gewächse, die anzeigten, daß die Insel bei hohem Wellengang gänzlich überspült wurde.“

Uwe Henneken, *The Frontierpeople: Pamphile*, Öl auf Leinwand, 188 x 230 cm, 2009

„Ich habe gesagt ... dass Kapitän Pamphile in der Barke von Häuptling Schwarze Schlange rudern wird ... sein Zelt aus Birkenrinde tragen wird ... sein Feuer anzünden wird, wenn es kalt ist, die Fliegen verjagen, wenn es heiß ist und seine Mokassins stopfen wird ... als Gegenleistung wird Schwarze Schlange Kapitän Pamphile die Reste seiner Mahlzeit und die alten Biberfelle geben, die ihm nichts mehr nutzen."

„... der eine nahm ihm die Krawatte ab, der andere zog ihm das Hemd aus und der dritte nahm die Hose weg, in der sich seine Uhr befand ... die beiden machten sich (dann) daran, ihren neuen Kameraden gehörig herzurichten ... und bemalten ihn nach dem neuesten Schick, dem sich die Fashionables von Ottawa-Fluß und Huronsee verschrieben hatten."

Sebastian Hammwöhner, *Zen Arkade*, Pastellkreide auf Tonpapier, 70 x 50 cm, 2010

Waldemar Zimbelmann, *Ohne Titel*, Acryl und Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, 2010 (oben)
Klaus Winichner, *Sophie*, Graphit, Tusche auf Transparentpapier, 90 x 70 cm, 2008 (rechte Seite links)
Klaus Winichner, *Josef Winichner*, Tusche, Buntstift, Graphit, Öl auf Papier, 190 x 70 cm, 2010 (rechte Seite rechts)

[AUSZÜGE:] ELFTES KAPITEL

Wie Kapitän Pamphile fünf Tage lang den Sankt-Lorenz-Strom aufwärts fuhr und nach zwei wundersamen Jagdzügen während eines Sturms gegen Ende des sechsten Tages Schwarze Schlange entkam …

„Am folgenden Tag machten sich die Bootsfahrer auf der
Flußmündung, der so breit ist, dass er einem See ähnelt, der ins Meer
eine grenzenlose Landschaft, die sich in einem blauen Horizont verlo
schneebedeckten Spitzen einer Gebirgskette … welche sich von Kap

n Weg; sie waren noch in dem Teil der
übergeht ... zu beiden Seiten entbot sich den Augen
or...von Zeit zu Zeit gewahrte man in der Ferne die
Gaspé bis hin zu den Quellen des Ohio erstreckt."

Uwe Henneken, *Sturm ohne Flucht*, Öl auf Leinwand, 94 x 93 cm, 2010

„Die Vögel kamen mit einem derartigen Lärm und machten eine derartige Masse aus, dass es unmöglich war zu glauben, dass alle Tauben der Welt zusammengenommen eine solche Wolke würden bilden können.“

Gunter Reski, *Taubenschwarm* (Ausschnitt), Acryl auf Nessel, 300 x 400 cm, 2011

Nikolaus List, *Im Zauberwald*, 150 x 185 cm, Öl auf Leinwand, 2010

[AUSZÜGE:] **ZWÖLFTES KAPITEL**

Wie Kapitän Pamphile auf seiner Flucht die erste Nacht, von Wölfen umzingelt und von Albträumen geplagt, auf einem Baum verbrachte und in der zweiten Nacht in einer Holzhütte um sein Leben kämpfen mußte ...

Kerstin Kartscher, *Flying Squirrels*, Mischtechnik auf Leinwand, 94 x 110 cm, 2011

„… machten sich bald schon die Wölfe, die Dämonen, die Vampire, deren der wackere Kapitän entledigt zu sein glaubte an die Verfolgung; sie wurden von einer Vettel angeführt, deren Gesicht man nicht sehen konnte …“

Lutz Braun, *Wolf's Lair Abyss*, Acryl auf Bodenpappe, 100 x 370 cm, 2009

je tiefer er in den Wald vordrang,
desto grandioser und wilder wurde
dieser. [...] die Bäume standen
gerade hoch und aufragend wie
Säulen [...] gigantische Pilze, die
wie Schilde aneinander gelehnt
waren, bildeten Gruppen, die in
Farbe und Größe liegenden Löwen
ähnelten [...] schmarotzende
Kletterpflanzen, die der Atemluft zu
ermangeln schienen, wanden sich
um die Bäume ...“

Dani Jakob, *Ohne Titel (Harz)*, Tusche auf Seide, 125 x 110 cm, 2010

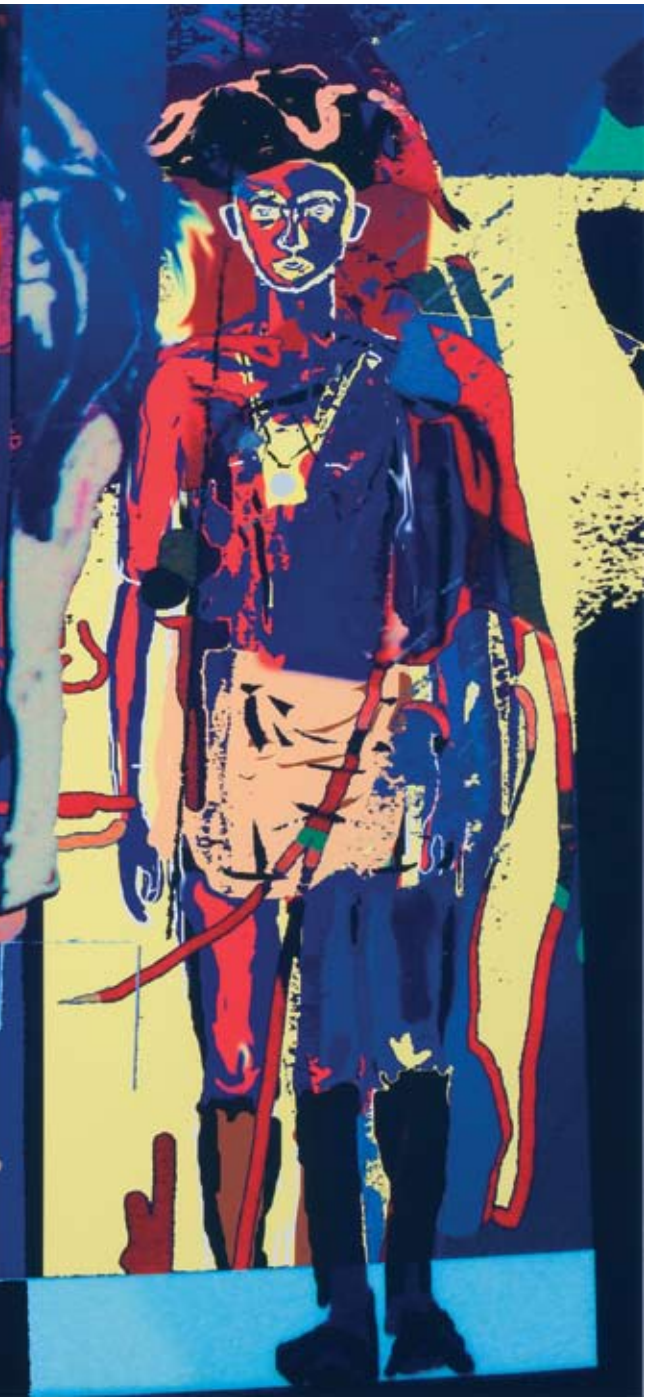
Dani Jakob, *Ohne Titel (Wald)*, Tusche auf Seide, 130 x 125 cm, 2010
Piotr Nathan, *Ohne Titel*, Acryl / Aquarell auf Leinwand, 275 x 160 cm, 2010 (rechts)

Dorota Jurczak, *Pamphile mit den Wölfen*, Radierung, 34,5 x 34,5 cm, 2010
Jonathan Brewer, *Pamphile's nightmare on a tree*, Acryl auf Nessel, 130 x 90 cm, 2010 (links)

„Im selben Moment fuhren die beiden Mörder zurück, wobei sie jeder einen Schrei ausstießen: Der Kapitän hatte dem einen sein Messer bis zum Heft in die Brust gestoßen, und der junge Indianer hatte den Kopf des anderen mit seinem Tomahawk gespalten.“

Johannes Spehr, *Ohne Titel*, Tusche auf Papier, 33 x 47 cm, 2010

Claudia Zweifel, *Hüttenszene*, Sublimationsdruck auf Stoff, 200 x 150 cm, 2010



Thomas Ravens, *Feuer im Wald*, Öl auf Nessel, 40 x 80 cm, 2010

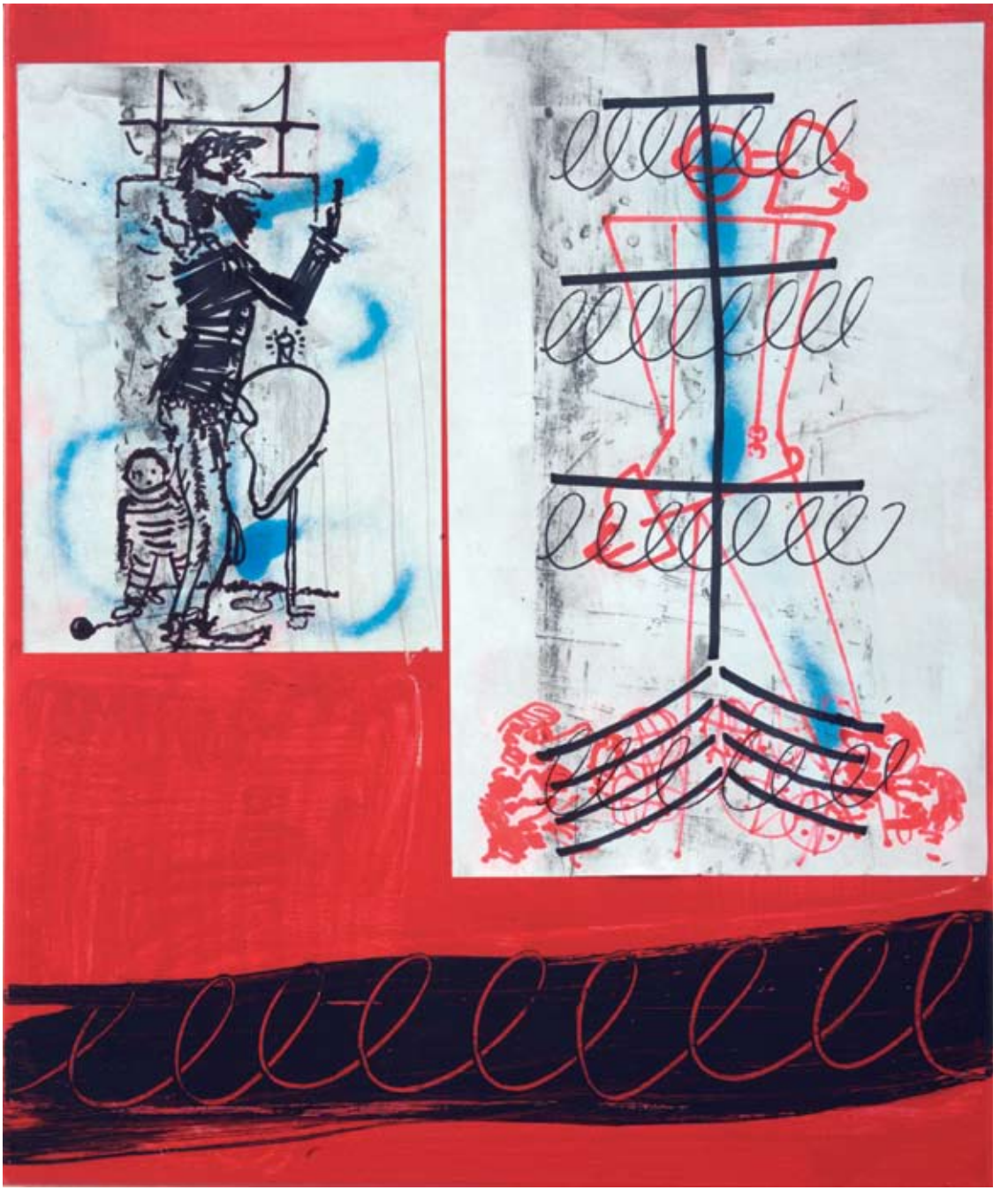
[AUSZÜGE:] DREIZEHNTES KAPITEL

Wie Kapitän Pamphile an den Ufern des Flusses Delaware die Bekanntschaft mit der Mutter von Tom machte und mit ihr nach Philadelphia marschierte, wo er zu seiner Überraschung im Hafen auf sein Schiff und in der Taverne auf seine Mannschaft stieß …

„Kapitän Pamphile, der in seinem Leben einer ganzen Menge von als tapfere Helden verkleideten Hasenfüßen begegnet war, folgerte, dass der Bär vielleicht ebensoviel Angst vor ihm wie er Angst vor dem Bären hatte.“

Peter Stauss, *La revolutione siamo noi*, Pastell auf Papier, 126 x 96 cm, 2010 (rechts)

Christoph Prasch, *Pamphile begegnet Tom* (2-teilig), Öl auf Leinwand, Buntstift auf Papier, Goldrahmen, Fell, Holz, 142 x 84 cm / 53 x 42 cm, 2010 (rechts)



Stefan Thater, *Ohne Titel*, Mischtechnik, 62 x 51 cm, 2010

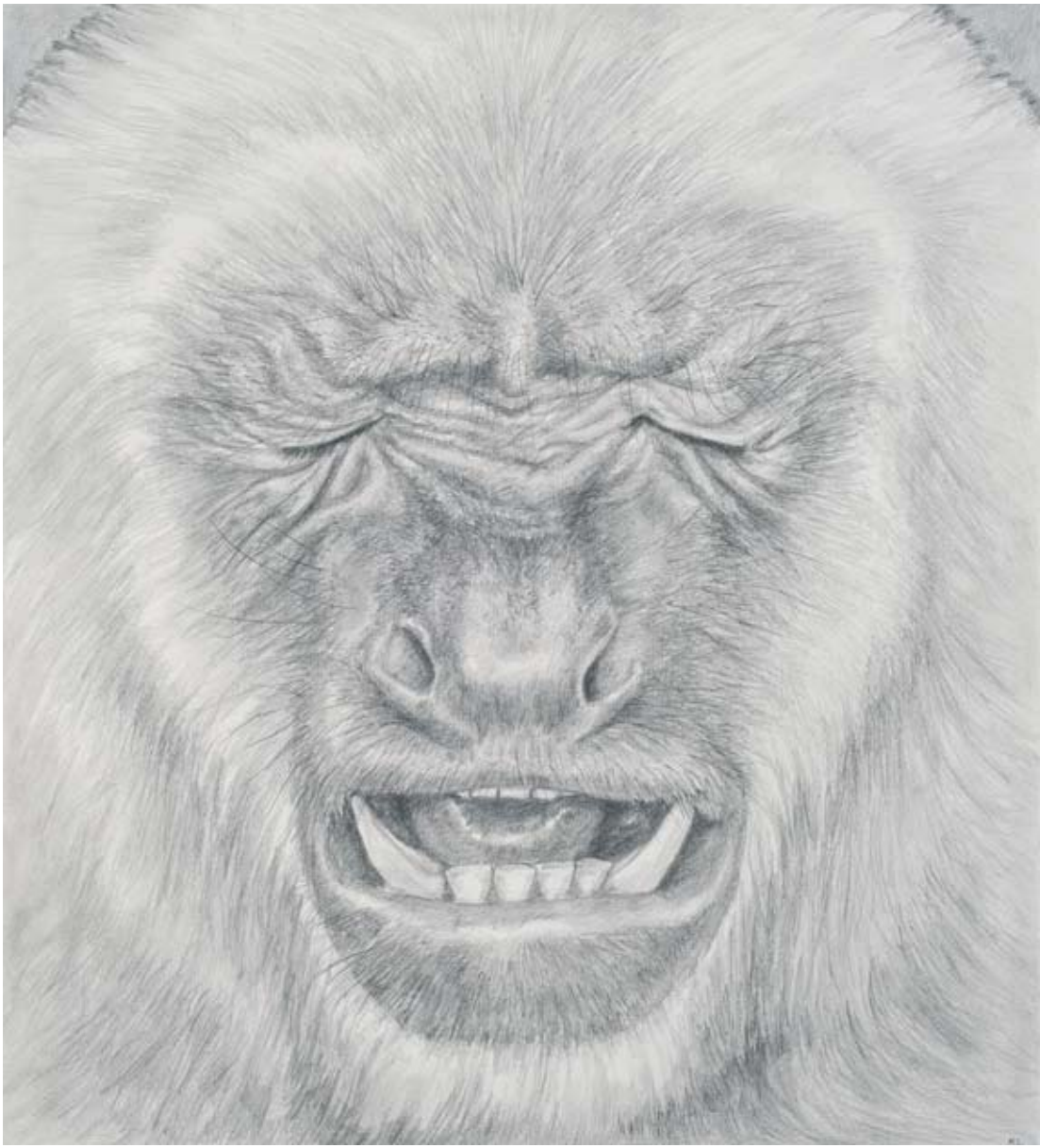
„Alles was einem Bären beizubringen ist, konnte der Bär von Kapitän Pamphile; er tanzte Menuett wie Vestris, stieg rittlings auf einen Besenstiel, geradeso wie eine Hexe, und er bestimmte den Bezechtesten der Gesellschaft, so dass der wissende Esel eifersüchtig gewesen wäre …“

Daniel Roth, *Teach me to Disappear,* zweiteilig gerahmt, C-Print (*Elzacher Bärengfriss*)
Bleistift auf Papier, 70 x 52 cm, 50 x 20 cm, 2010

Waldemar Zimbelmann, *Ohne Titel*, Acryl, Pastell auf Leinwand, 160 x 130 cm, 2010

[AUSZÜGE:] VIERZEHNTES KAPITEL

Wie Jacques I. in der Kapitänskajüte einen Schmetterling mitsamt Nadel verspeiste und später in Decamps Atelier an einem Bauchfelldurchbruch stirbt, nicht ohne vorher seinem Busenfreund Jacques II. sein Testament, welches üble Folgen für Gazelle haben sollte, mitzuteilen ...



Hans-Jörg Mayer, *Pieta*, Tusche auf Samt, 135 x 140 cm, 2010
Martin Skauen, *Jacques I and the Swallowed Needle*, Bleistift auf Papier, 52 x 47 cm, 2010 (links)

Christoph Schäfer, *Der Ofen*, Aquarell / Buntstift auf Papier, 61 x 45 cm, 2011

Hans-Christian Dany, *Ohne Titel*, Mischtechnik, ø 27 cm, 2011

Ulrich Emmert, *Die Weltorgel II*, Öl auf Leinwand, 190 x 300 cm, 2010

„… und fand auf de
Gazelle, die auf den Ri
in ihrem Panzer als So

Stephan Dillemuth, *Gazelle als Braten #1&3*, Öl auf Papier, 84 x 60 cm, 2010

em glutroten Blech
ücken gedreht war und
chmorbraten kochte.“

[AUSZÜGE:] FÜNFZEHNTES KAPITEL

Als Tony Johannot am nächsten Morgen erwachte, überlegte er einen Moment lang, wo er sich befand, und als er sein Atelier erkannte, richteten sich seine Augen, gelenkt von einer väterlichen Sorge, wie sie ein Künstler für sein Werk empfindet, auf seine Staffelei. [...] und er sah mit Schrecken wie Jacques II. das Bleiweiß auf seinem Meisterwerk „Der Admiral von Coligny, bei Montfaucon erhängt", vollständig ableckte ...

„Jacques II. saß auf der Rückenlehne eines Stuhls, gerade auf Höhe und in Reichweite des Gemäldes. Tony glaubte im ersten Augenblick, dass das intelligente Tier, da es häufig Malerei sah, ganz entschieden zu einem Kenner geworden sei ... doch bald schon wurde Tony gewahr, dass er einem großen Irrtum erlegen war. Jacques schwärmte für das Bleiweiß ... und da Tony all seine Glanzlichter mit dieser Zutat gemalt hatte, ließ Jacques seine Zungen über alle Stellen gleiten, wo er diese fand ... alle Nackten waren bis auf die Leinwand abgeschleckt worden ..."

Jonathan Brewer, *Jacques II.*, Acryl auf Nessel, 130 x 130 cm, 2009

Katrin Plavcak, *Der Admiral von Coligny, bei Montfaucon erhängt, bearbeitet von Jacques II.*, Öl auf Baumwolle, 60 x 50 cm, 2011

[AUSZÜGE:] SIEBZEHNTES KAPITEL

Wie Kapitän Pamphile, nachdem er an der Küste Afrikas gelandet war, sich gezwungen sah, statt einer Ladung Elfenbein, die abzuholen er gekommen war, einen Posten Ebenholz zu nehmen und diesen aufs Vorzüglichste in seiner Brigg „Roxelane“ zu verstauen wußte ...

Gabriel Vormstein, *Utawaro & Pamphile, bling, bling*, Plastikfolie auf Plastikfolie, Dispersionsfarbe, Bleistift, 125 x 90 cm, 2009 (rechts)

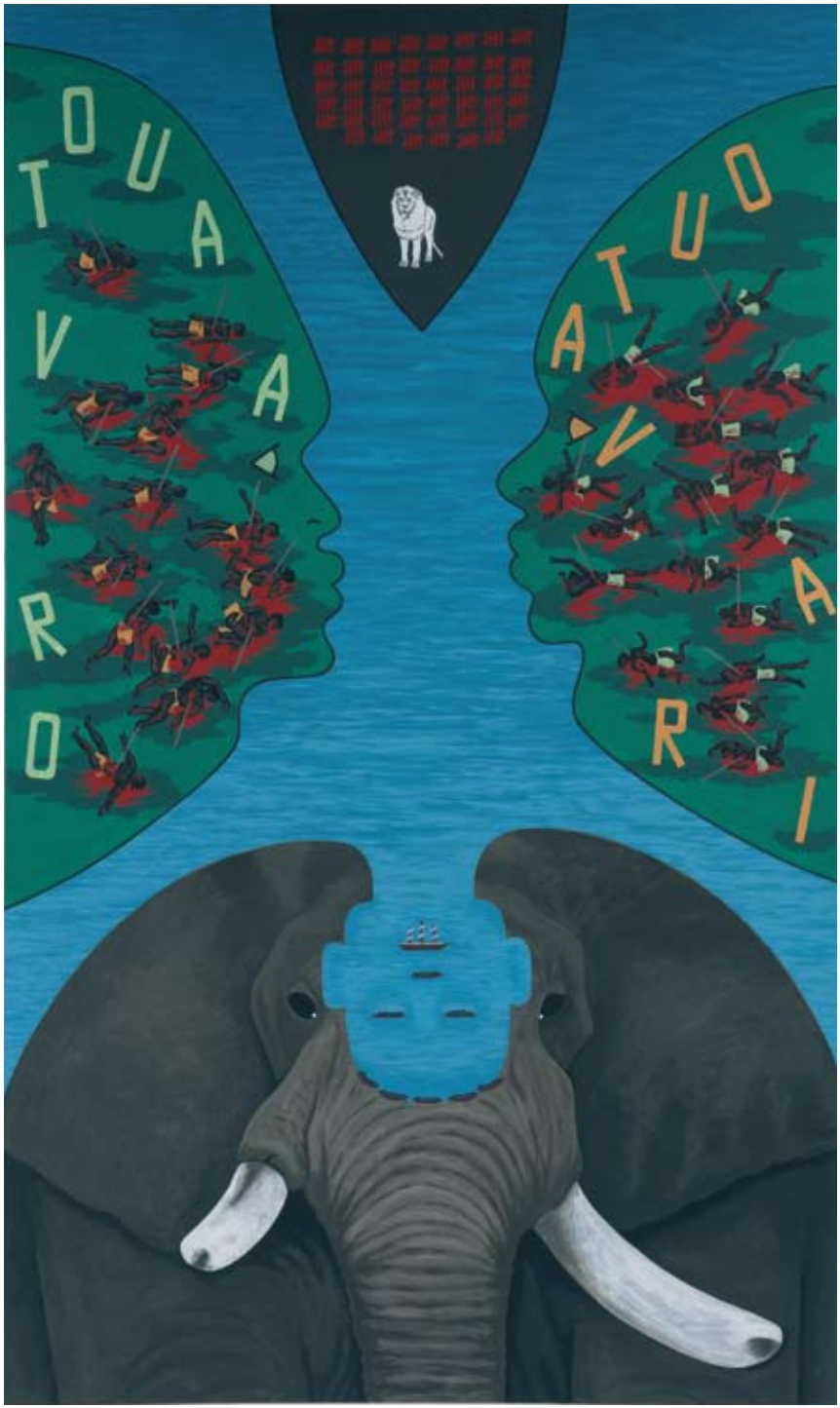
Markus Selg, *Traum der Sarazenin*, Sublimationsdruck auf Stoff, 270 x 350 cm, 2007

Thomas Ravens, *Mit Elefanten*, Aquarell auf Karton, 14,8 x 40 cm, 2010

„Bald schon nach Abreise von Kapitän Pamphile hatten sich Outavaro und Outavari, der eine durch die zweitausendfünfhundert und der andere durch die fünfzehnhundert Flaschen Schnaps verlockt, die sie im Tausch gegen ihre Elfenbeinlieferung beziehen sollten, jeder seinerseits auf die Jagd begeben, […] dass sie die viertausend Stoßzähne zusammenbrachten."

„Der Sohn des Westens bot Kapitän Pamphile zweitausend Stoßzähne für fünfzehnhundert Flaschen Schnaps; das war ein um ein Drittel besseres Geschäft als das bei seinem Kollegen."

Markus Gutmann, *Elfenbeindeal (Pamphile)*, Dispersion auf Leinwand, 250 x 150 cm, 2010 (rechts)


TOUAVARO
ATUOVARI

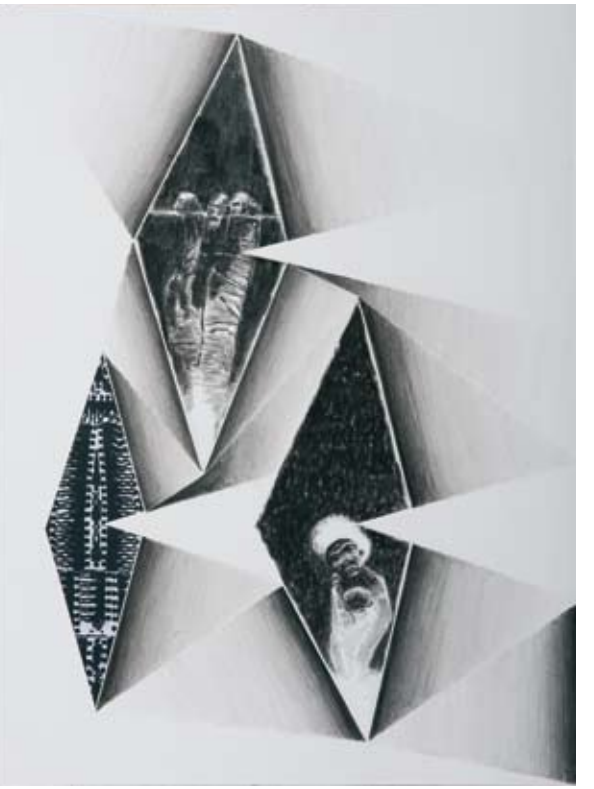
Susan Turcot, *Roxelanes Ribs'*, Bleistift auf Papier, 49 x 67 cm, 2009

„Nach zweieinhalb Monaten glücklicher Fahrt, während deren der Kapitän dank der väterlichen Fürsorge, die er seiner Ladung angedeihen liess, nur zweiunddreissig Neger verlor, lief die „Roxelane“ in den Hafen von Martinique ein. Die Handelsware von Kapitän Pamphile erlebte eine starke Hausse … Man muß auch zugeben, dass alles von wahrlich musterhafter Auslese war … es waren die Tapfersten und robustesten Männer ihres Volkes; zudem hatten sie nicht das dumme Gesicht und die animalische Apathie der Neger vom Kongo … und so verkaufte der Kapitän sie im Schnitt um tausend Piasta, was ihn auf eine Gesamtsumme von 990 000 Franc brachte.”

Piotr Nathan, *Über die Liebe die Grausamkeit zur Recht zu rücken*, Bleistift auf Papier, 50 x 70 cm, 2011
Markus Gutmann, *Sklaverei (Pamphile)*, Textil/Dispersion/Paper/Tape/Marker auf Karton, 162 x 142 cm, 2010 (rechts)

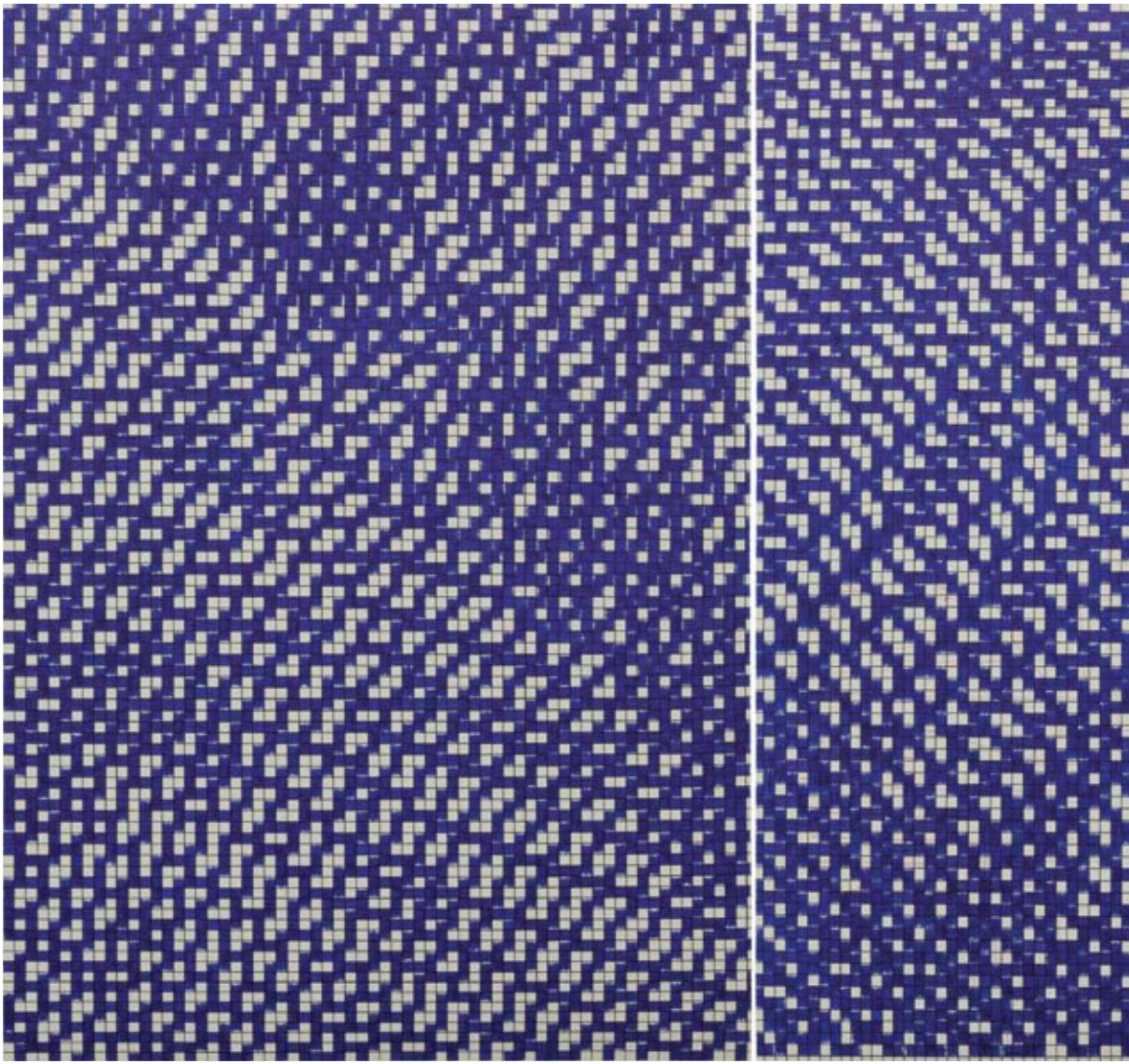
ORDER
SYSTEM
LAW
SLAVERY
SKLAVEREI
L.O.S.
ORANGE RIVER
NAMAQUOIS
ELEPANTENWALD
12 SAILORS
KAFFERN
WHITE LION
PAMPHILE
46 - 31 = 15
20 SAILORS
ORLEANS
15 KAFFERN
OUTAVARO
17 SMALL NAMAQUOIS
OUTAVARI
CRIME
DEAD END
WHITE ELEPHANTS
PEA
NUTS
GOTT
NOWHERE
OUTRAGE

Sophie von Hellermann, *Encore une!*, Pigment & Polymeremulsion auf Nessel, 180 x 228 cm, 2010
Christoph Bannat, *Sklavenschiff*, Tusche auf Papier, 80 x 60 cm, 2010 (rechts)

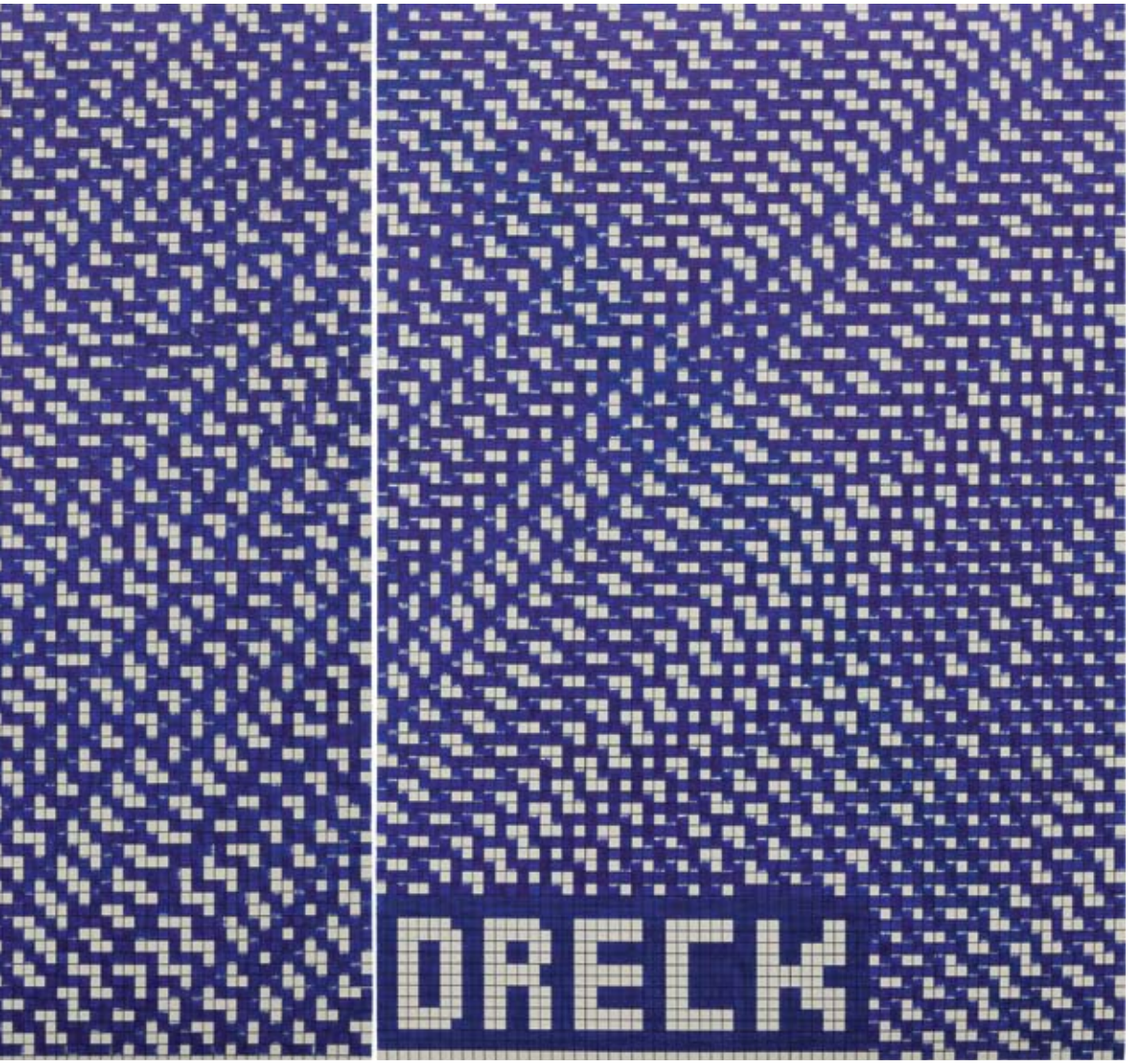


„Zum Glück waren es Menschen; hätte es sich bei ihnen um normale Ware gehandelt, wäre die Sache physisch unmöglich gewesen; doch ist die menschliche Maschine eine so wunderbare Sache, sie ist mit flexiblen Gelenken ausgestattet … und so hatte Kapitän Pamphile bald schon herausgefunden, wie alles miteinander zu vereinbaren war.“

Christian Schwarzwald, *Sklavenschiff*, Kohle und Acryl auf Papier, 100 x 120 cm, 2009
Ellen Gronemeyer, *Häuptling Utawaro*, Öl auf Ölmalpappe, 30 x 23 cm, 2010 (rechts)



Michael Deistler, *Ohne Titel*, Kugelschreiber auf Karton, 68 x 48 cm, 2005


DRECK

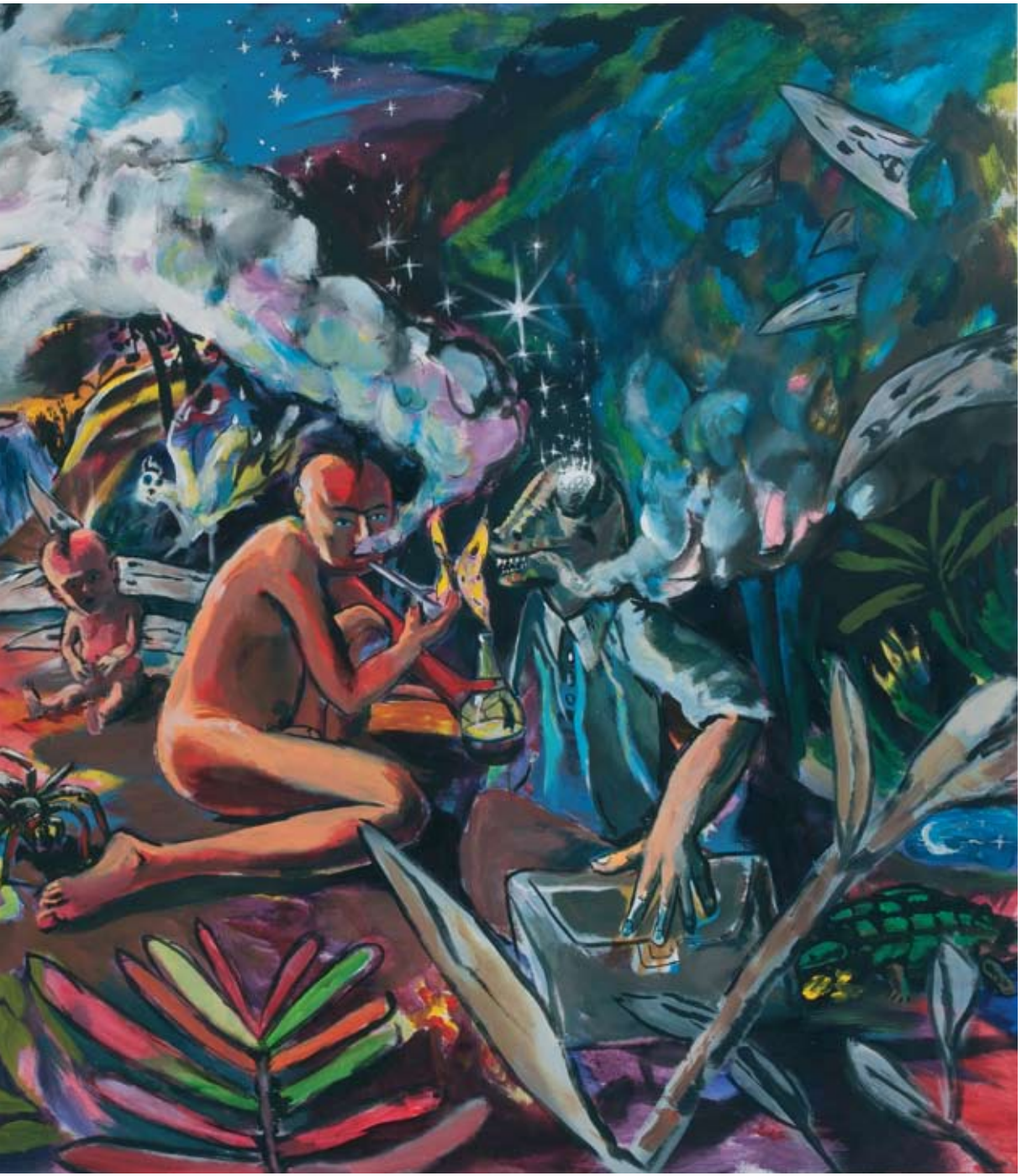
[AUSZÜGE:] ACHTZEHNTES KAPITEL

Wie Kapitän Pamphile, nachdem er sich auf Martinique seiner Ladung Ebenholz und der von Alkohol auf den Großen Antillen mit Gewinn entledigt hatte, seinen alten Freund Schwarze Schlange als Kaziken der Mosquitos wiederfand und ihm für ein halbes Faß Schnaps sein Kazikat abkaufte ...

„Als Kapitän Pam
hatte schon mit alle
Schnaps und

aphile diese Urkunde las, kam ihm eine einzigartige Idee. Er
m spekuliert, mit Tee, Indigo, Kaffee, Kabeljau, Affen, Bären,
Kaffer; was noch blieb, war ein Königreich zu kaufen“

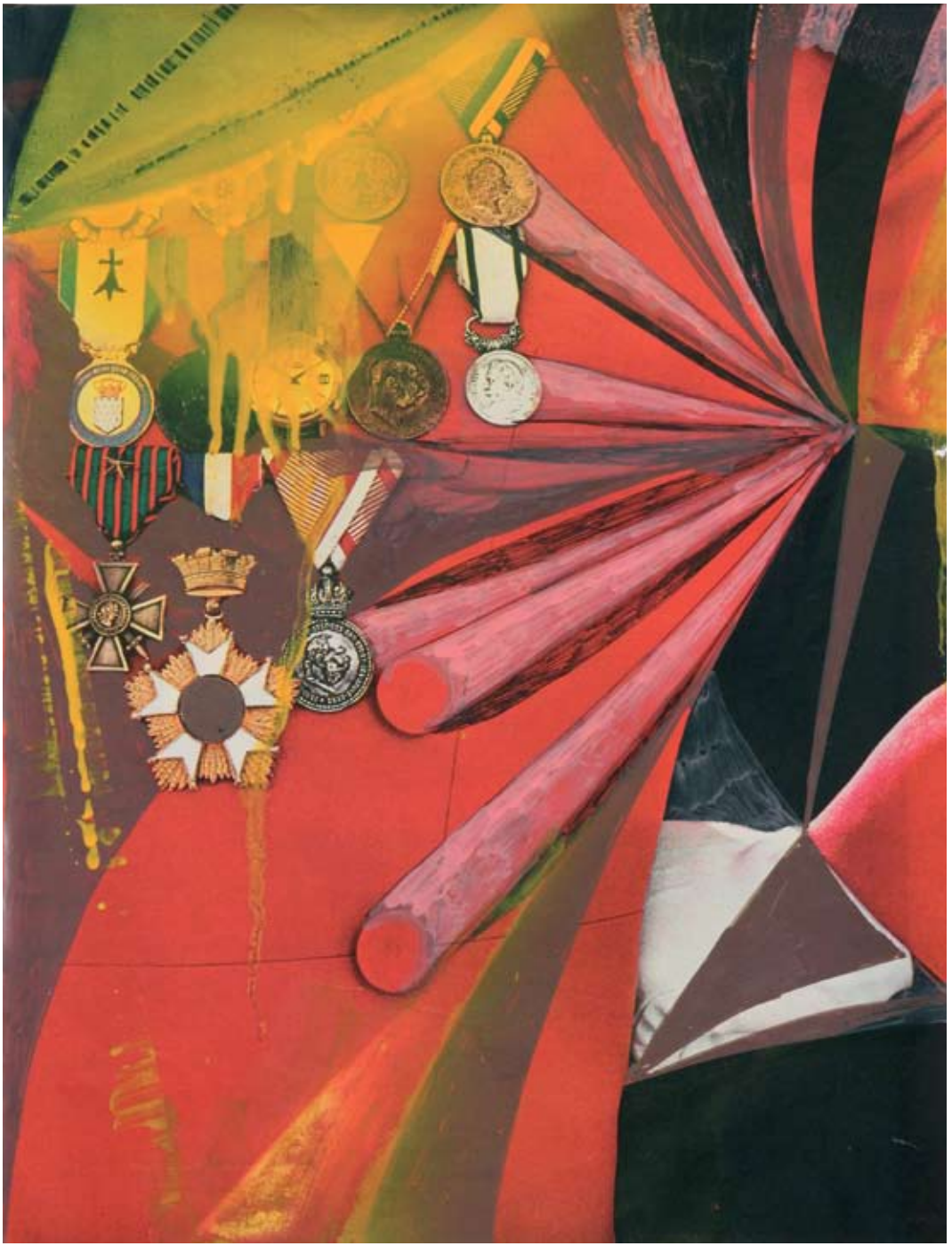
Markus Selg, *Montezuma*, Sublimationsdruck auf Stoff, 45 x 72 cm, 2008



Markus Vater, *Captain Pamphile kauft Land*, Acryl auf Nessel, 200 x 300 cm, 2010

5
5.500.3
100
0

Friedrich Kunath, *Ohne Titel*, Pigmentmarker / Pelikan-Durchschlagpapier, 35 x 45 cm, 2010



Hansjoerg Dobliar, *Ohne Titel*, Acryl, Lack, Pigmentliner auf Papier, 33 x 25 cm, 2010

Hansjoerg Dobliar, *Ohne Titel*, Acry, Lack, Pigmentliner auf Papier, 33 x 25 cm, 2010

[AUSZÜGE:] NEUNZEHNTES KAPITEL

Wie der Kazike von Mosquitos, alias Kapitän Pamphile, nach London segelte, um dort mit großem Erfolg sein El Dorado an den Mann zu bringen, welches ihm das stattliche Sümmchen von 12 Millionen Pfund einbrachte. Des Weiteren wird erzählt wie die Emigranten mit acht Schiffen ins Verderben fuhren, wogegen Kapitän Pamphile sich nach Paris begab, wo er nicht unbeteiligt an den industriellen Unternehmungen sein soll, die sich dort seit einiger Zeit ergeben …

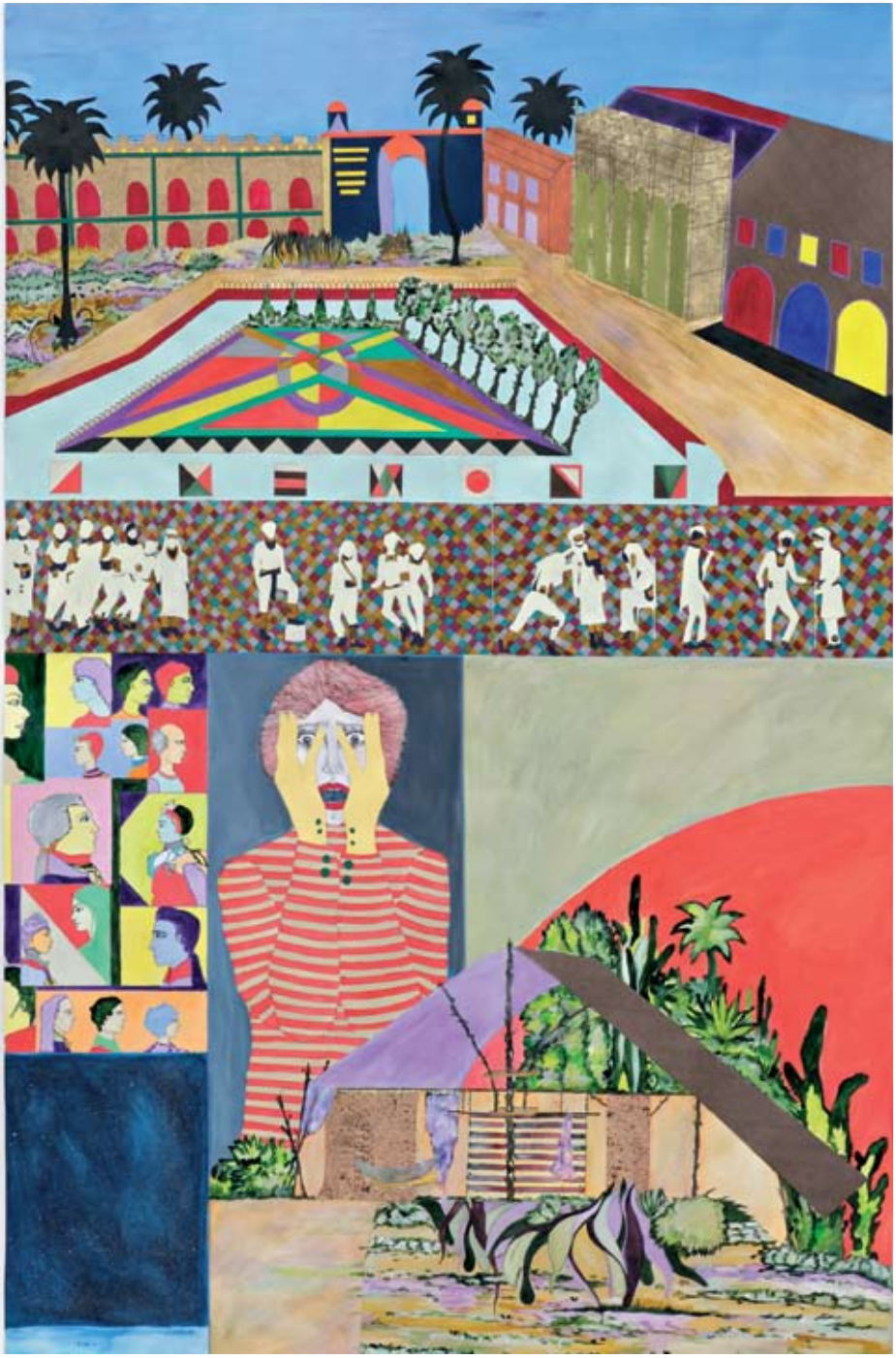
„Fünfzehn Tage nach Ankunft des Kaziken in London war von Dublin bis Edinburgh von nichts als dem Eldorado Mosquitos lautstark die Rede, das Volk blieb in solchen Massen vor den großartigen Prospekten stehen, dass der Stab des Constablers nicht mehr ausreichte, um die Menschenansammlungen auseinander zu treiben.“

„… diese Großzügigkeit war in Mosquitos etwas ganz Normales … die Lakaien gaben Goldstücke als Almosen, und in der Ecke eines Bildes gab es einen Armen, der seinen Hund mit Würsten fütterte …“

Stefan Ettlinger, *Mosquitos*, Kohle und Acrylfarbe auf Markisenstoff, 178 x 98 cm, 2009 (rechts)

Kavallerie
doppelt
Hauptmann
50 Fr.
/Tag
Unteroffizier
8 Fr. / Tag
Einfacher Soldat
3 Fr. / Tag
MOVIT

Nadira Husain, *Captain Pamphile, Kapitel 12*, (Collage), Tusche,



Acryl, Gouache, Aquarell, Pastell auf Papier, 180 x 200 cm, 2010

„Acht Tage später waren die Mauern Londons mit Lithographien geschmückt, die die verschiedenen Uniformen der Land- und Meeresstreitkräfte des Kaziken der Mosquitos darstellten […] was die Landschaften anging, so waren es wohl die reichsten Panoramen die es zu sehen gab […] all diese Ländereien erbrachten auf natürliche Weise ihre Erträge … dennoch pflügten die Eingeborenen sie, denn es geschah häufig, dass sie mit ihrer Pflugschar auf Goldbarren von zwei oder drei Pfund Gewicht und auf Diamanten von dreißig bis fünfunddreißig Karat stießen.“

Thomas Ravens, *Mosquitos*, Aquarell, Tusche auf Karton, 81 x 120 cm, 2010

AATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN

COAST OF POYAIS.

„Die Emigranten stachen mit acht Schiffen, die sie auf gemeinsame Kosten gechartert hatten, in See, und nach drei Monaten Fahrt gelangten sie in Sichtweite der Küste […] dort fanden sie als Stadt lediglich Hütten vor …“

„Eine Gruppe dieser Unglücklichen beschloß, in Mosquitos zu bleiben; die anderen entschieden sich nach England zurückzukehren. Auf der Fahrt ging die Hälfte dieser Hälfte an Hunger und Elend zugrunde.“

Korpys / Löffler, *Republik Poyais*, Fotografie, Fotocollage, 80 x 60 cm, 2009 (links)

Christoph Prasch, *Der Handel und Kapitän Pamphile ziehen weiter*, Acryl & Öl auf Leinwand, Keilrahmen, 276 x 294 cm, 2010

„Von diesem Tag begann der Geldwechsel. Er dauerte eine Woche. Am Ende einer Woche hatte der Geldwechsel achtzigtausend Pfund Sterling erbracht, ohne Berücksichtigung des Diskonts. […] Seine Hoheit der Kazike Don Gusman y Pamphilos für seinen Teil erhielt am Ende des laufenden die zwölf Millionen vom Bankier Samuel."

„Um diese Zeit .... wagte es der Kazike, von einem Kredit über vier Millionen zu sprechen. Der Bankier der Krone lächelte mitleidig .... und antwortete dem Kaziken, unter zwölf Millionen werde er keine Anleihen finden, da alle kommerziellen Geschäfte unter diesem Betrag Schwindler und Maklern überlassen blieben. Der Kazike antwortete, ... er nehme ebenso gut zwölf Millionen wie vier Millionen. Daraufhin sagte der Bankier, er solle sich seine Geschäftsräume begeben, dort finde er seinen Angestellten, der mit Anleihen von unter fünfzig Millionen befasst sei ... was ihn selbst betreffe, so befasse er sich nur mit Spekulationen, bei denen es um über eine Milliarde gehe."

Anna Gudmundsdottir, *Page 126*, Pigmentmarker auf bedrucktem Papier, 100 x 70 cm, 2009

KEILRAHMEN
OVAL
24X30

Elke Krystufek, *b1 und b2*, Silberdraht, Gold, Leinwand, Holz, Plastik, Nägel, 2010

Sebastian Hammwöhner, *Poyais Money*, Pastell auf Tonpapier, 85 x 205 cm, 2010

„… so glauben wir, dass der Kazike sich inkognito in Paris aufhält, und wir haben Gründe zu denken, dass er an einem großen Teil von industriellen Unternehmen nicht unbeteiligt ist …“

Wawrzyniec Tokarski, *Sorry, we're out of Fair Trade. Sorry.*, Acryl auf Nessel, 200 x 175 cm, 2009

PREFACE

Harald Falckenberg

Alexandre Dumas, the author of the novel *Le capitaine Pamphile*, published in 1839, was the prototypical *feuilleton* writer, catering to an eager readership with witty, ludicrous, and gripping short stories and serialized novels: thrilling entertainment for a new *grande bourgeoisie* of republicans and royalists, a coalition Louis-Philippe, Duke of Orléans, had brought together during the three-day revolution of July 1830 at a safe distance from the ideals of liberty, equality, and fraternity. Louis-Philippe, who called himself the "Citizen King," ruled for eighteen years, until 1848. His successor, Louis-Napoléon Bonaparte, would have the privilege of restoring the glory of the pre-1830 *ancien régime*.

In their project *Captain Pamphile*, the curators, Gunter Reski and Marcus Weber, collaborating with sixty fellow painters, have worked to translate selected sections and parables from the novel into a sequence of images; each artist is assigned a thematic focus but otherwise enjoys complete creative freedom. The particular charm of this endeavor lies in the significant parallels between the social situation under Louis-Philippe and contemporary developments. If colonialism was then the measure of things, it is now the world of finance and trading that rapidly and effectively asserts its will all over the world, to the benefit of few and the detriment of many. The language of cannons has been superseded by global networks and their systems of communication, which now determine the degree of exploitation and appropriation. The postcolonial age substitutes money for politics and war. Dumas read the signs of a profit-driven society with its specific ideas and desires early on.

The social romantics and critical thinkers of Dumas' generation—from Victor Hugo, Honoré de Balzac, George Sand, Théophile Gautier, and Gustave Flaubert to Charles Baudelaire—were of course disgusted by the tripe Dumas produced *pour la foule*. Dumas tapped and transcribed the output of other authors, bought contributions from them, and kept writers as wage laborers in order to keep his rapid production of stories—from animal fables to adventure stories and novels of manners—running. In today's perspective, we would associate Dumas with Appropriation and Pop art as well as the most recent publication of materials by the founder of WikiLeaks, Julian Assange: efforts to unmask, to play roles, to undermine bourgeois positions while also accepting them. At issue are speculation, illusion, fiction: ultimately a dream factory far removed from the lofty art of reflection and veneration. That was precisely the work Alexandre Dumas performed. His novels *Les Trois Mousquetaires* (1844) and *Le Comte de Monte-Cristo* (serialized between 1844 and 1846) have been made into many movies and reprinted innumerable times; they have become a permanent feature of today's entertainment industry. The novels were usually illustrated, and so his characters, effectively early comic-strip characters, have over more than one hundred fifty years conquered a firm place in our visual culture as well. What would his scornful detractors such as Flaubert or Baudelaire, whose œuvres are known only to a few connoisseurs, would say today? Would they think that his stories opportunistically exploit the aspirations of a society, or that they unmask them? Would they describe his art as affirmative, or as critical, or perhaps as both? There can be no doubt—Alexandre Dumas was a Pop artist *avant la lettre*.

Le capitaine Pamphile is not exactly considered his magnum opus. It is cobbled together from odds and ends, following the model of the boundlessly greedy profiteers, speculators, and real as well as wannabe aristocrats of finance. It is about anything that promises a profit. Captain Pamphile knows what can be had and where. He restlessly crosses the world's oceans, travels the lands and colonies. He does big business, sees through people, exploits situations, and preys on animals as the precursors and distorted images of man. He is insatiable: in

terms of today's art, a man who submits unconditionally to the demands of fashion.

The project *Captain Pamphile*—we assume that the translation of the word *capitaine* into the *lingua franca* of English is more suited to the internationalism customary today—is a collaborative enterprise, but not a piece of teamwork. The diversity of artistic approaches is essential to the project. No longer bound to an educational mission, ideological rules, and aesthetic guidelines of representation, art has long become the correlate and cultural substratum of a world that is, for good and ill, free.

With the failures of the classical avant-gardes, the idea of using art to change society has been shelved. Art is more and more turning into a luxury accessory sold at exorbitant prices to the few wealthy individuals of this world. No more than twenty galleries and dealers in New York, Los Angeles, Paris, London, and Zurich as well as international art fairs and auction houses set the pace and confer the status of nobility on art while making sure that the supply remains constrained. But that doesn't mean the idea of the avant-garde—its origins lie in the military field—as a pioneer of strategic action is dead. To the contrary, business needs a constant influx of new impulses. The underground has been and still is the territory where creative artists and avant-gardists define the newest trends, while business and the art world forever threaten to appropriate them for their purposes. And so today's art reflects a sort of two-class society, divided into an upmarket sector with recognized names for the independently wealthy representatives of the establishment, and young and provocative art for connoisseurs and trend scouts. In an age of restoration and re-feudalization, anything between those extremes finds itself in a tough spot. *Captain Pamphile* provides a model of this development. As the culture shifts from writing toward the more easily accessible medium of the image, which crosses linguistic barriers and national boundaries and creates new forms of communication, the influence of commerce rises. The project plays with this nexus, betting on traditional material but then transforming and transposing it into the present. It offers much food for thought, in many respects.

Sammlung Falckenberg and the Deichtorhallen, Hamburg, initiated a cooperation agreement in January 2011. The exhibition program and the Sammlung Falckenberg/Phoenix-Hallen in Harburg will be operated as a subsidiary of the Deichtorhallen. *Captain Pamphile* is the first exhibition to be presented under the direction of Dr. Dirk Luckow, the new head of the Deichtorhallen. And it is a pilot project. In 2010, we already granted artists the liberty to use the rooms in Harburg to present their work as they saw fit; the show, entitled *Weißer Schimmel*, was a great success. *Captain Pamphile* takes this programmatic idea one step further; in late 2012, we plan on presenting another exhibition of media art to be designed by the artists at their own discretion. By providing "space for free art," we hope to counterbalance the established major powers in art. The present publication is intended not so much as a catalogue of the exhibition but rather as a book accompanying the exhibition.

PICTURES DON'T SLEEP

"CAPTAIN PAMPHILE" – AN EXHIBITION ABOUT PROLIFERATION

Esther Buss

Captain Pamphile —the exhibition, the novel—just like the life of the novel's author, Alexandre Dumas, is about accumulation, proliferation, and expansion. Originally conceived as a collection of short stories, the novel, first published in 1839, generates an inordinate abundance of obscure incidents and outlandish adventures, curious characters (preferably animals), allusions, and references. In addition to reworking countless literary sources, Dumas relentlessly drops names, sprinkling his narrative, almost tabloid-style, with characters from contemporary life: natural scientists, painters, sculptors, poets, writers, doctors, and even a tightrope walker make appearances. The roguish captain of the merchant frigate *Roxelane*, too, is mainly occupied with accumulating. "Captain Pamphile, while undertaking grand speculative ventures, by no means despised smaller transactions," the novel laconically remarks about the buccaneer's maniacal business acumen, which makes him look like a sort of prototypical stock exchange speculator. Yet Pamphile is not just a representative of unbridled capitalism and a wily daredevil in any of life's situations, he is also the "mightiest hunter before the Lord." He collects animals the way some others today deal in art—out of economic calculation and a zest for speculation, for reasons of style and a little for the love of collecting, or simply because an opportunity presents itself. Pamphile's inventor, Alexandre Dumas, harbored entrepreneurial ambitions not unlike those of his novelistic hero. He operated a serial production of literature, subcontracting some of the work, and his form of market-oriented writing enabled him to collect fantastic royalties—quite a bit of which, incidentally, he later lost in speculative financial ventures. And last but not least, the exhibition likewise pursues a sort of 'mass production': it accumulates images that in turn depict, or hide, or resonate with, this whole story.

Ballad-monger at a Spanish mystery play, 1965

We might regard this form of 'image hoarding' as a metaphor for Captain Pamphile's voracious pursuit of loot. At the very least, the exhibition's flood of images is an accurate reflection of his penchant for material and capital growth. A shipload full of paintings, amassed during a cruise over waters that were now stormy, now placid, and a congeries of different styles, signatures, pictorial and narrative techniques, and types of images. And yet the ongoing cumulative acquisition of pictures conducted by the two other captains, Gunter Reski and Marcus Weber, should probably not be seen as a response to the market's intemperate appetite for figurative painting. In a certain way, the Pamphile pictures even distance themselves from the autonomous panel painting as they enter into the service of a curatorial concept or an overarching text, hardly allowing us to read them as instances of self-sufficient and unabashed subjectivist expression—even though that is what, as individual works, they may well be. They are commissioned works whose content has been dictated, not so much images as bespoke illustrations, translations from text into images, from imagistic writing into images bearing subtitles or intertitles.

The assignment—a passage to be 'interpreted'—defines a framework in terms of content, no more and no less, but there are no limits on how the artist engages with

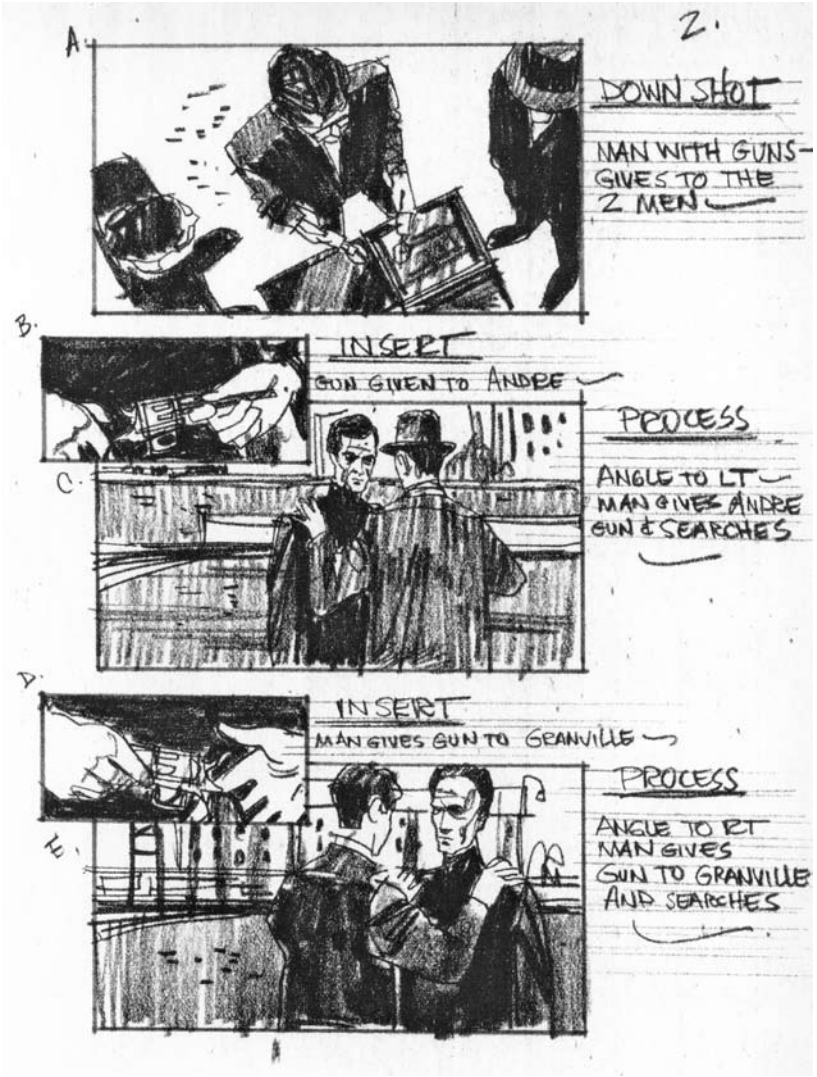
this framework. Accordingly, the 'Pamphile assignment' can be read as a precise instruction for a scenic image, but equally as a grab bag from which the artist can pull a singular motif, or as an assortment of cues she can spin out into her own narrative. And so the artists respond in different ways to the concept of the 'commissioned work': their pictures are closely based on the medium of illustration or 'conventional' paintings, reflect on their medium, are meditative or eccentric, freely riff on their subject or, sometimes, look like homework assignments. They explicitly 'acknowledge' their literary source or ignore it (and surely the exhibition also contains contraband). There are 'real' narratives in the literary sense as well as mimicry-like approximations to narrative painting, there are authors and raconteurs of others' stories, peddlers of fairy tales and cultural critics, and of course all sorts of hybrids as well.

So the assignment of a specific passage in the novel eliminates caprice and playfulness only on the surface. *Captain Pamphile*, it is true, does not conduct a deliberate production of random results, as the Surrealists did in their *cadavre exquis*, for which several people would contribute to the creation of a sentence or a drawing without any insight into the contributions preceding their own; still, a large measure of incalculability and heterogeneity is part of the concept. The commissioned work and the multiplication of authorship within the popular format of the 'group exhibition' become recognizable not least importantly as the transfer of the novel's economy of production onto the exhibition. For Alexandre Dumas's serialized novels, too, can hardly be considered 'autonomous works' created by an individual artist. Quite to the contrary, they exemplify an industrial form of the production of literature, a collective textual labor. The writer operated his "novel-factory" (as a critic polemically described it) in collaboration with other authors, which earned him not only charges of plagiarism and exploitation but also the bad reputation of a champion of formula fiction produced on a virtual assembly line. Dumas would sometimes buy pieces from his hired hacks like raw materials and then rework them to suit his needs—the Parisian literary world, by the way, called such ghostwriters nègres, which would appear doubly stigmatizing since the man they worked for was the grandson of a Haitian slave woman and a white Frenchman. As a mestizo, Dumas was a popular target of racist epithets from literary critics and scholars as well as caricaturists throughout his life (and even long after his death). In addition to tapping the creative potential of his co-authors, however, Dumas also helped himself to all other literary sources at his disposal. In *Captain Pamphile*, too, he conducts a grand-scale 'appropriation.' He mixes the most different genres, styles, and materials, ransacks Voltaire's tragedies as well as travelogues and hunting reports, caricatures La Fontaine's animal fables (in this case, Dumas not only turns the original's moral lesson on its head; he also trades the animals as imported goods in the colonial barter economy), the seafarer's and the pirate novel, recycles James Fenimore Cooper's stories from the Wild West as well as Balzac's novel of manners. Dumas can probably be described as a sort of ancestor to today's cultural pirate.

Yet the translation from novel to exhibition, from text to image, takes place first and foremost on the level of narration. The dissection of the novel into narrative moments that are then strung together in scenic sequences not least importantly generates a surplus, an excessive affirmation or narrative overload. So this *pictorial novel in pieces* is, quite en passant, also a sharply pointed commentary about the return of the narrative register in contemporary art. For after modernism and conceptual and abstract art as well as postmodernism and the critique of representation had repudiated the idea of telling stories in pictures, this idea has, since the 1990s, seen a lasting revival across all media—without obsessively cleaving to the representation of reality. Such remakes of the nar-

rative mode are usually based on a critique of grand narrative designs and on unstable and unreliable patterns of perception. Dumas's novel is only the more persuasive as a fruitful source with regard to "crises of narrative'—and that despite its highly imagistic language and the rich spectrum of actions it depicts. On the level of plot, the reader certainly faces a great deal of quirkiness and folly, which clearly disqualify the story as a simple, or even didactic, explanatory model of the world, even if it lends itself to application to contemporary systemic crises. *Captain Pamphile*, moreover, can barely conceal its roots in the secondary exploitation of short stories—the novel looks not so much constructed as slapped together, and is full of sudden shifts and changes of perspective. The frame narrative—a painter's studio, where curious stories about animals are told and cutbacks unfold—successively disintegrates, until it is at some point entirely hijacked by the second narrative level, the story of the pirate captain and his daredevil adventures in the world of colonial trade. So the novel itself already hints at storytelling as a subject, a quality that even lends it an air of media-reflectivity (something we could not say of the naturalism of, say, Émile Zola, whose novels, as exercises in social history, sometimes hold similar potential for a critique of their own time). Dumas' story is a mosaic of characters, settings, abstruse ideas, satirical conceits, a patchwork rather than a linear narrative. Even more than the novel, then, the *Pamphile Show* does not represent a real recourse to 'classical storytelling'; it is far removed from any presentation of a coherent reality. Accordingly, in the exhibition, the disparate narrative material virtually defies linear organization, is dynamic and fluctuating, an unconnected juxtaposition of individual fragments or patches. The show 'tears' the story 'apart' rather than building it in consistent fashion, it is fragmentary and shot through with holes, or, on the contrary, it condenses around several core moments, focuses into redundancies.

Captain Pamphile is, for all appearances, an exhibition of pictures whose wide repertoire of iconographic conventions (portraits, still lifes, genre and history paintings, even studio paintings) spells out something like an ABC of figurative painting. Still, there are intersections with, echoes of, references to other genres such as the picture story, the comic strip, the graphic novel, as well as sculpture, photography, film, and collage. Narrative techniques that would usually be considered alien to the medium (condensation of temporal layers, leaps in time, etc.) are in extensive use, particular as a way to organize the wealth of narrative material. In many works, for instance, the beholder can discern splits between several pictures or scenes, picture-within-the-picture motifs that are owed not only to the complexity of the action but also translate the patchwork structure of the novel or relate to the source's mass-media context. Clemens Krümmel's three-part work *Don't Stand on the Turtle* (2009), for instance, creates a highly allusive intermixture between the 'classical' picture story, the graphic novel or comic strip, and gazette-like illustration by quoting the sleeve of a record entitled *The Voice of the Turtle* by guitarist John Fahey. Similarly, Susan Turcot's drawing *Roxelane's Ribs* (2009), which shows Pamphile's ship loaded with slaves, though conveying an atmosphere charged with dreamlike symbolism that recalls the work of Alfred Kubin, would seem to belong to the genre of the reportage drawing, and thus to the medium of the newspaper. In the exhibition as a whole, however, the visitor can recognize a certain penchant for carpet-like and ornamental painting—exuberant compositions or, on the other hand, graphic sketches that show individual motifs in additive series or fuse simultaneous plot lines and sequences of scenes. With its systematic construction, Nadira Hussain's mosaic-like masked-ball scene can almost be read like a 'real' picture story. *Capitaine Pamphile, chap. 8, où Fau emmène l'ours Tom au carnaval Triptychon* (2009) is a large-format picture on three sheets of paper mounted at some distance from each



Storyboard by Thomas Wright, *Topaz*, Alfred Hitchcock, 1969

other. The interplay between the triptych-like arrangement, which emphasizes the vertical lines, and the horizontal organization of the image areas generates a grid-like structure; Husain also inserts additional picture windows in which serial arrangements of figures are set against, usually monochrome, backgrounds. Within this grid suggesting a letter case, a plot consisting of several narrative strands unfolds in which different actions and snapshots of particular moments take place at the same time. Husain's paintings contain echoes of art nouveau and pop art, but their graphical-illustrative style, the lively colors and ornamentation also recall the stylized neo-art nouveau designs of Heinz Edelmann, an illustrator and graphic designer whose work for the Beatles movie *Yellow Submarine*, among other projects, decisively influenced the advertising art of the sixties and seventies.

The simultaneity of events also defines the collage-like works of 3 Hamburger Frauen, but here these events are more organically interconnected. In the ornamental painting on canvas *Bär auf einem Maskenball mit zwei Rosen am Kleid* (*Bear at a Masked Ball with Two Roses on His Dress*, 2009), for instance, picture-within-the-picture motifs appear in the form of inserted windows that, Advent calendar-style, each illustrate one detail of the action. *Kapitel 5* (*Chapter 5*, 2010), by contrast, presents an additive series of a great number of visual motifs in the form of a lavishly decorated fictional map of the sort familiar from children's nonfiction books. Stefan Ettlinger's drawing in charcoal and acrylic *Mosquitos* (2009)—Captain Pamphile, relying on his talent for imposture, buys the land of the same name as well as the title of a cacique–works with a comparable effect. Though extremely perspectival in composition and projecting considerable illusionary depth, the picture simultaneously 'zooms in' on individual elements, isolating them from the larger narrative.

As a result, analogies with the media of photography and cinematography make scattered appearances throughout the exhibition–Christoph Bannat's works in ink (see, e.g., his *Sklavenschiff* [*Slave Ship*], 2010), serial arrangements of rhombic picture windows, even seem to allude to the sequential order of images on film stock. Some works accordingly display filmic potential especially in the context of the overarching narrative. For the selection, arrangement, and delimitation of visual material–cinematic formats such as long shots and close-ups, techniques such as zooming, etc.–seem to disassemble the plot into, or montage it out of, different 'shots.' In this sense, the exhibition itself jolts the 'autonomous panel painting' that disregards the genre-specific conventions governing the novelistic source out of its singular position, reinterpreting it as the smallest unit in montage, the still image of narrative. Seen in this context, Lutz Braun's picture in acrylic on cardboard (*Wolf's Lair Abyss*, 2009), which shows a monstrous female figure, blindfolded and holding a dagger in her hand, before a glowing red sky, looks rather like a freeze frame extracted from an extended (horror-flick) sequence. Heike Föll's sketchbook-like works in ink depicting snail trails (*Gazelle*, 2009/2010), by contrast, look like extreme close-ups. In each of the fifteen abstract drawings that make up the series, she varies a single detail that describes no more than a snapshot from within a scene of the novel. With regard to the novel as a whole, then, a reader might employ the magnification of detail to gradually move away from the narrative and figurative registers. At some point, she would inevitably arrive at abstraction—as an extreme form of the view from close range.

Other works establish a link to the title sequences with which movies open—thus Gunter Reski's perspectivally distorted typographies moving 'out of' the image and toward the beholder in *Eine Hundertschaft Fliegen* (*A Hundred Flies*, 2009)—or refer to the sketched depictions and sequential arrangements of images on storyboards.

Jürgen Kisch recounts the slow demise of a frog caught in a preserving jar in eight different shots (*Mme Camargo #1-8*, 2010)—a dramaturgic series that resolves the action into a sequence of jump cuts. Stephan Dillemuth's three-part series on paper *Gazelle als Braten #1–3* (*Gazelle as Roast #1–3*, 2010) moves in a similar direction. In this case, however, the story of a fairly cruel death—a monkey's malice lands the turtle Gazelle on a barbecue—is heightened by the transformation of color into black and white, of figuration into abstraction. The poor animal's life is quite literally snuffed out, until it is finally no more than a dark and shapeless lump.

Laconically drastic depictions can be found all over the exhibition. *Captain Pamphile* is full of the sly humor of scoundrels and spectacular visual productions, including violent scenarios with a high body count. Animals are court-martialed and shot, plucked, starved, and grilled, people are thrown into the sea, stabbed to death, or die as victims of the colonial age's greed for profit; there is no escape from the logic of the commodity. But the exhibition repeatedly also breaks free of the limitations of the narrative—by connecting it to contemporary social and political issues (state violence and police terror in Ulrich Emmert's work, Dubai in Thomas Ravens's) or to everyday life, as in Christina Morhardt's *Affe und Kakadu* (*Monkey and Cockatoo*, 2010). This collage of writings and black-and-white copies of the artist's own drawings performs a Sex Pistols-style appropriation of a sentence from Dumas' novel ("God save our gracious king") as a punk slogan, spinning it into a subjective and freely associating piece of 'gut-spilling writing'—the textual material has been taken from a website that solicits anonymous rants. Other works explicitly acknowledge their literary connections. In Andreas Selzer's ink drawing *Gazelle, Jacques I. und die Karotte* (*Gazelle, Jacques I, and the Carrot*, 2010), the original text is a separate and yet integral component of a teeming and highly detailed all-over, whereas Stefan Thater reduces the writing to an archaic remainder. In his sketch-like work, which invokes the abstract vocabulary of modernism, only the wavy lines scratched into the picture, which also limn the sails of the *Roxelane*, are left to suggest a distant relation to the novelistic source. Yet text and its graphical presentation not only occupies a distinct position in several works, it also functions as an equally visual and dramaturgic element within the exhibition. The verbatim quotes from the novel affixed to the walls look like intertitles fading in and out of the visual narrative. These poster-like guideposts appear now in pale, vintage-like designs, now elaborately applied to run around corners, as though to defy their instrumental function as informational copy spelling out an overarching narrative. They lend a steady rhythm to a walk through the show, otherwise an experience balancing on the edge of chaos, and connect the individual works into a sort of expansive tissue.

With its sprawling urge to expand, with its references to genres, visual styles, and narrative techniques, to history, politics, and everyday culture, *Captain Pamphile* transcends the bounds of the customary group painting show. This *pictorial novel in pieces* instead takes shape as a network strung through three-dimensional space that is growing in the most different directions, branching out, generating new interconnections, and becoming ever more fine-meshed as the authorial 'collective' grows. *Captain Pamphile* is a 'movable' pop-up pictorial novel whose story has not been told to the end by a long shot, featuring countless footnotes, links, and hypertexts—a sea-voyage of gleeful buccaneers, a cruise stretching to the limits of oversteering.

CAPITAL(IST) CAPTURE CRUISES

Hans-Jürgen Hafner

It is exactly halftime for the so-called July Monarchy when, in 1839, Alexandre Dumas publishes his early novel[1] *The Adventures of Captain Pamphile* (the original title is *Le Capitaine Pamphile*, 2 vol., Paris: Dumont). And yet the time has probably already passed when it made sense to entertain even the faintest illusions. In comparison with the debates over the "Great Revolution" and especially the failed revolutions of 1848 through 1851, we know fairly little about the effects of the *Trois Glorieuses* of July 27 through 29, 1830, or the eighteen years that followed, when France was ruled by the self-declared "Citizen King" Louis-Philippe, formerly the duke of Orléans. What we do sense, not just because of the failed June Rebellion of 1832, is that the accounts had long been drawn up.

Edward Ancourt, ***Alexandre Dumas****, Wood engraving, title illustration of Le Bouffon, 1867*

In late July 1830, it is said, the 19th century begins. Yet despite the month's revolutionary fervor, the cards have already been dealt. One more time, the diffuse masses of insurgents rally beneath the tricolor, as Eugène Delacroix, for instance, depicts them in his grand revolutionary allegory *Liberty Leading the People* (1830). Yet Delacroix's painting also demonstrates how flimsy this pact has become. The formula about "liberty, equality, and fraternity" has long ceased to be enough to gather the bourgeoisie and the masses of the people into one nation in the spirit of a new beginning. The three days remembered in history as glorious were long enough to harmonize Restoration and insurrection, royalists and republicans under the banner of prosperity. They were all it took to trade the political perspectives of an entire nation for the (private) economic interests of that nation's *grande bourgeoisie*.

It is the lesson of 1830: the *juste milieu* we meet through Victor Hugo and Honoré de Balzac, a social, economic, and political configuration Gustave Flaubert analyzes using the means of the literary register, had coolly calculated the revolution and taken its cut. It had already profited while the proletarian still needed to find, and accustom himself to, his future place. (In 1851, however, both will get their comeuppance.) Meanwhile, the old nobility, forced out of the political game for good by the new financial aristocrats, learns to cultivate its particular sentiment.

1830 is the primal scene for processes of social, political, and especially economic differentiation we still have to contend with today; far from having abated, they have grown massively more powerful. The beginning of the July Monarchy also marks the sudden and irreversible shift from a sort of representative stasis in which the arts had too long lingered to what we might best call aesthetic modernity. Alexandre Dumas' career in the literary business, though not so much his literary achievement, is positively symptomatic of this profound transformation …

Enrichissez-vous!

"The tastes of the self-made men installed in power lean in the direction of the novel, in its most facile forms–like the serialized nov-

els [feuilletons], which are argued over at court and in ministries, and which give rise to lucrative publishing houses […]"[2]

Alexandre Dumas (1802–1870) is a positively prototypical self-made man in the literary milieu of the era. In 1823, the notary's assistant with a penchant for the theater (and, more generally, fairly considerable skills in everything literary, which make up for his extremely modest formal education) arrives in Paris, where he ekes out a living between 1823 and 1831 by working as a secretary for, of all people, the future Citizen King.

Provided with a meager but regular salary and, most importantly, with enough free time to pursue his literary inclinations, it takes young Dumas only a few years to build a reputation as a popular playwright; his dramas, zeitgeisty and romantic treatments of contemporary and historical events that often overflow with ribald humor and gritty displays of excessive violence, appeal to audiences by setting fire to the persistently conservative 'classical' theatrical tradition.

When the plays are successful, writing for the stage means prestige and money. Dumas is addicted to both. With entrepreneurial acumen, he trims his literary tools for maximum efficiency: he collaborates, adapts freely, and selectively buys plots from others; he translates, commissions, and pilfers; cautious to avoid damage to his prestige, he conceals his authorship or, conversely, cheats his collaborators out of theirs. Dramas are turned into novels and vice versa. Success—and the editorial boards of the major *feuilletons*, for instance at Le Siècle, where his famous novel *The Three Musketeers* (French: *Les Trois Mousquetaires*, 1844), among others, first appears —hungrily demand sequels. Spoiled by success, the novelist and dramatist is a devoted showman, but he also doesn't spurn opportunities to work as a journalist and travel writer, as a theater critic and even, at the behest of Louis-Philippe, as a historiographer of the French army. An athlete in the extreme sport of social climbing, Dumas even feels called upon to try his hand in newspaper publishing (often to flank his other ventures) and theater entrepreneurship, though the financial outcome of some of these undertakings is catastrophic. In 1870, when the literary businessman dies over an unfinished cookbook, he is impoverished but at least out of debt.

He actively participates in the storming of a gunpowder depot during the July Revolution, in 1848 his head again buzzes with leftist-romantic ideas, and in 1863 he can be found at Garibaldi's side. Nonetheless, Dumas is politically indifferent throughout his life. As a free spirit he sees himself on the side of the people, but as a social climber he strives for property and affirmation. With a career strung between the poles of hubris and opportunism, it is obvious that he would not lack for enviers. Nor is it surprising that the increasingly strenuous balancing act between literary talent and economic instinct, between enormous popularity and ever more excessive self-promotion and self-marketing would elicit skeptical criticism and even principled opposition. Observers lambast his industrial literature, his "fabrique de romans" or, as the critic Eugène de Mirecourt calls it in a catchy title, "Maison Alexandre Dumas & Cie."

Yet such extraordinary lives are actually fairly typical of the era, as not only the protagonists of, say, Balzac, but also that writer's own comparably ambivalent and similarly dramatic life and career demonstrate.[3] Oscillating between cool calculation and speculative hubris, between intellectual agility and unvarnished opportunism, such careers in fact reflect the July Monarchy's prevailing social conditions more generally. They also correspond to profound structural developments within the literary field, the emergence of a literary world that, though embedded in the framework of society at large, gradually takes shape as a "field" (in the sense of Pierre Bourdieu) in its own right, making its own aesthetic laws and setting its own moral standards just as it is also subject to its own social and economic liabilities.

The price of freedom

"We are far from the learned societies and the clubs of aristocratic society of the eighteenth century, or even of the Restoration. The relationship between cultural producers and the dominant class no longer retains what might have characterized it in previous centuries, whether that means direct dependence on a financial backer (more common among painters, but also occurring in the case of writers), or even al legiance to a patron or an official protector of the arts. Henceforward it will be a matter of a veritable structural subordination […]"[4]

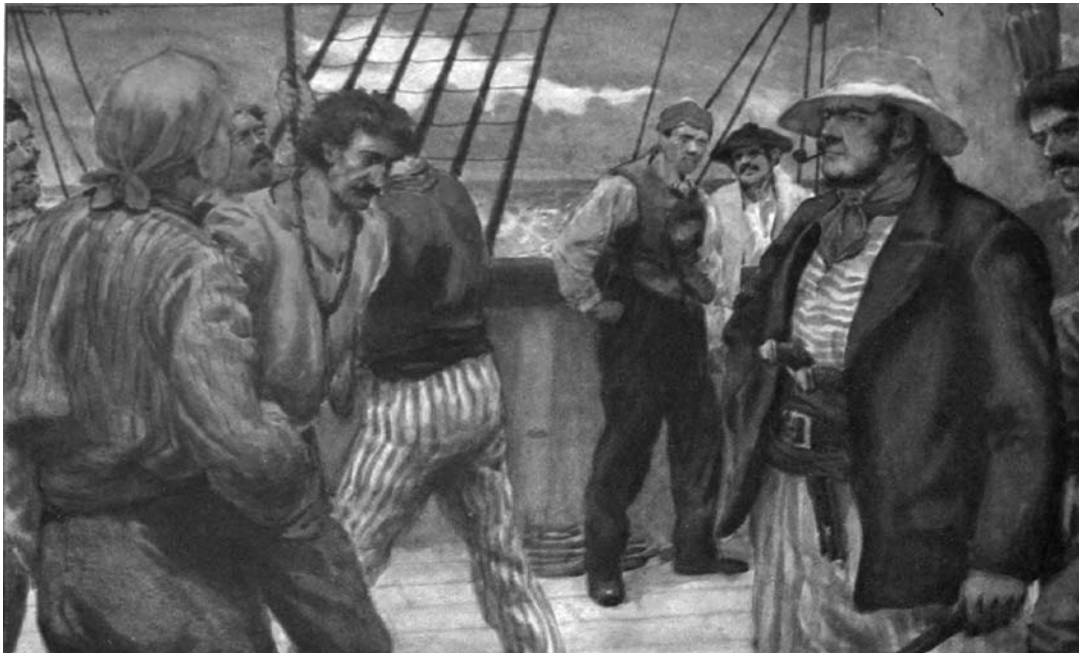
"A few sublime and long-suffering eccentrics are a poor compensation for this swarming chaos of mediocrity."[5]

The political and social revolutions are matched by an insurgency in the aesthetic, founded on the double negation of market/audience and morality/society. Autonomy is the ideal this art, in a certain sense the 'first' art, must now strive for; the constant assertion of such autonomy becomes its daily business. It rejects the imperative obligation to be pleasing and repudiates any higher mission. Of course, as the situation in which the artist works and the market he faces have changed, he encounters entirely different problems: new commitments, but also new seductions. Under the conditions that now prevail, freedom and autonomy produce a precarious mixture. As Charles Baudelaire remarks in his superb critique of the Salon of 1846: "The sort of man who today comes into the class of the apes—even the cleverest apes—is not, and never will be, anything but a mediocre painter. There was a time when he would have made an excellent journeyman: but now he is lost, for himself and for all mankind." [6] He who rightly calls himself an artist must exorcise the specter of freedom. (To extrapolate to the conditions we face today: we would have to walk the opposite path of "If you didn't take your cut before 2008, you have no one to blame but yourself." But what good would that by now be to *us*? The new markets, in any case, have had their pictures.)

The heroic days of modernism are long gone, and the fetish of originality has been supplanted by the "fetish of difference" (Fredric Jameson)—including its economic reality, implemented in the constructions of the original, the distinctive, or the slightly different. What the modern concept of artistic autonomy casts into our conservative present with its emphasis on values is a distant shadow; and yet one present enough that to this day it furnishes the administration and the economy of the art world with their most central argument.

The exhibition *Captain Pamphile. A pictorial novel in pieces*, by contrast, moves on rather uncertain (though at least negotiable) terrain. The format of the exhibition and the art on display in, or via, this format are mutually dependent. And when the press release accompanying the show speaks of "a whiff of *Gesamtkunstwerk*" or of "multiple authorship," such signals in fact tend to distract from the neuralgic point *Captain Pamphile* generates for itself. The exhibition, a *work in progress* that is on the one hand the product of collaboration among many artists and on the other hand an ensemble of (mostly) paintings under explicit curatorial 'direction,' goes back to an initiative launched by Gunter Reski and Marcus Weber[7]. The point of departure was a single idea: to translate the text of Dumas's *Pamphile* novel into pictures and to stage it as an exhibition in the form of a collaborative tableau. What would at first seem to be quite straightforward—file under 'representation, issues of'—nonetheless brings a distinctly proactive attitude to bear on the conventions that govern the work of curators as much as artists.

And so this *pictorial novel in pieces* cannot but take a stance vis-à-vis the notoriously contentious boundary between autonomy and heteronomy. In itself, that is nothing special for curatorial practices; nor does it concern the show's horizon in terms of subject matter any less than the economies of the art business, since



"The executioners went about their work in dead silence." Illustration by Frank Adams, ***The Adventures of Captain Pamphile****, 1905*

virtually no (major) exhibition project can do without works of art produced specifically for it, in the sense of its curatorial agenda/economy.

In a systematic displacement of cause and effect, the 'exhibition' (and hence, vicariously, any format of showing, from the studio visit to the institution's annual program brochure and art-fair advertising) produces its art, quite independently of, say, its aesthetic or economic motives. 'To show,' that is to say, always also means 'to produce.' "And so the boundaries art itself has created to serve as its refuge turn against it by imitating it,"[8] as Daniel Buren writes in 1970 about the shift between the growing heteronomy on the side of the production of art and the rise of an autonomous apparatus of its communication. So 'it produces': that, to adapt Buren, would be the consequence, as inevitable as it is saddening, of the format of the curated exhibition. (Produces for which public? That is of course another story.)

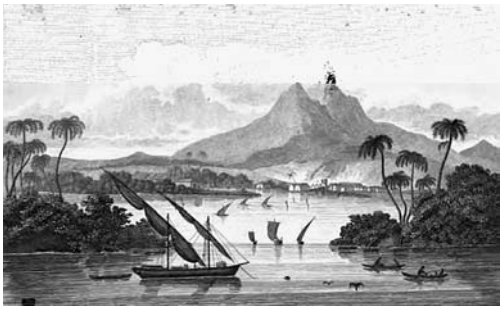
Captain Pamphile, however, puts this displacement between content and frame to curatorial use, productively capitalizing on it in the integration of 'commissioned' art and 'illustration' into the disposition of the show as a layer of subject matter. I do not mean for this to be read purely as a commentary about sensitivities in the art world: but this disposition is accentuated even more sharply by being tied to the medium of (representational) painting and the specific conceptions of the image and patterns of reception associated with it. Painting, after all, stands as a historically evolved apparatus that has, moreover, undergone continuous aesthetic differentiation from other visual media since the onset of modernism. This, however, has made it a particularly welcoming wintering ground for the concepts of 'originality' and 'creative autonomy,' which virtually form its foundational convention. Accordingly, these concepts govern our perception of painted pictures, as opposed to other forms of the visual communication of images—a perception that is still highly tinged with nostalgia.

The neuralgic points at which *Captain Pamphile. A pictorial novel in pieces* places itself—between curatorial practices and the presence of the *Gesamtkunstwerk*, between 'commissioning' as a modality of production and 'illustration' as an economy of artistic work, between text and image, between contextual qualification and

one based on content, etc.—are so particularly neuralgic because, being productive, they can all be tested along the boundary, subject to ongoing renegotiation, between autonomy and heteronomy. In reality, however, the show looks pretty good, even as a communal tableau across all genres, colors, and qualities.

Animals and artists

Dumas's *Captain Pamphile* novel is the construction of an amped-up eclecticism that crossbreeds milieu studies and genre scenes interested in contemporary reality with aspects of the pirate and adventure novel, links animal fables turned into hard-nosed tales of Darwinian struggle to all sorts of anecdotal material from the politics of the day, and heedlessly launches into wild parody without taking itself all too seriously as a literary genre. First and foremost, however, the novel is a sort of savage cruise out to capture literary booty, in terms of content at least as much as form.



*Thomas Strangeways, **View of the Mosquito Coast**, depiction of the alleged land of "Poyais", copper engraving, London, 1822, New York Public Library*

Begun in 1834 as a loose series of shorter stories (such as *Jacques et Jacques II*, 1834), the text only gradually comes to fit into its final format, the novel, by 1839. At first glance, it may seem to evince some of the serialized novel's typical weaknesses: rather than continuously developing a single plot, the novel frays out into various temporal and narrative layers. Plots and motifs drift off on simultaneous strands of action; the narrative construction that brings them into line is utterly makeshift, relying on the insertion of flashbacks and cliffhangers conjured out of thin air, the dramaturgic ripcords of episodic writing.

And yet the novelistic construction loosely knit around the protagonist *Captain Pamphile* casts a spell over us, a success it owes not only to the consistently deadpan and bureaucratic tone in which the narrator relates even the most outlandish events. Although his subtle humor serves to homogenize the flimsy construction, what holds the novel together is the latent omnipresence of its shrewdly enterprising protagonist, *Pamphile*, who obviously has a finger in every pie in the novel. The corresponding phenomenon on the level of textual structure is Dumas' barefaced cat-and-mouse game with literary patterns and references, colorful detail drawn from the politics of the day, private allusions, and parodic exaggerations that lend the novel its multifaceted dynamism.

As the captain of a privateer, *Pamphile* is at once also the prototypical capitalist entrepreneur. Utterly unrelenting in his pursuit of business, he shrinks neither from traditional piracy nor from risky speculative ventures. He extorts liquor in order to buy land and deals in exotic animals—or, why not, even in humans. When a venture requires him to commit murder or fraud, he doesn't mind. And yet the streetwise ways in which he takes immediate advantage of any opportunity that arises and turns even the most desperate situation to his profit, this extraordinary skill that defines *Pamphile's* character, almost makes this entrepreneur an artist: the way he blends pragmatism and elegance; the way a keen instinct enables him to engage the psychological dispo-

sition of his 'trade partners,' immediately sniffing the opportunity in the power antics of an Indian chieftain or the provincial smugness of a distiller from Orléans. Instead of making friends, *Pamphile* in any case prefers to form strategic alliances even with his closest associates; he ruthlessly asserts his authority over the ship's crew, but then conspiratorially draws the cabin boy to his side. If as a pirate—in this regard he is an almost romantic character—he might still be willing to act the gentleman, his inner entrepreneur does not show such tact nor, certainly, any mercy. He uses any situation that presents itself to his advantage, and that includes his encounters with us, his readers.

Although we first hear of his adventures in a sort of flashback (and, as it were, by accident: a manuscript is read out loud during a dinner party), we gradually become accomplices to *Pamphile's* unsavory deals. We are also 'live' observers, eye witnesses to a parallel narrative strand of the convoluted fable in which the menagerie that populates this novel in such large numbers is killed off, one by one, in rather ignominious circumstances—the cat, for instance, starves to death; the ape suffers a ruptured colon; the bear is court-martialed and executed … If Dumas here flirts with the genre of the animal fable, then in order to bring home to us, in cold print, that there is no deeper meaning: in vain will we hope for a moral lesson to this story.

Capital must remain in constant flux in order to become profitable, and so the narrative constantly careens back and forth between temporal and narrative levels, insatiably ingesting genres and styles. The voracious structure of the text, the literary space it flimsily delineates, they constitute their hero. In terms of its textual form, Dumas' *Captain Pamphile* is the product of an equally pragmatic and success-oriented undertaking, and in this sense almost shockingly self-reflective—it is an expression of the prevailing conditions through and through: a cruise out to capture audiences, and in this it is the perfect complement of its hero, faring much better when it is not encumbered by any moral. The topography of this story, thought up for a contemporary bourgeois readership, matches the world of tangible and disposable goods. The horizon of its imagination is delineated by an uncompromising materialism.

André Gill, ***Les Triomphateurs du Salon*** *(Edouard Manet), colored lithograph, title illustration of L'Eclipse, 1876*

Capturing the bounds of the situation

"'Pure painting', relieved of the duty of signifying something, is an expression of the individual sensibility of the artist and of his originality of conception—in short, according to the famous phrase, 'a corner of creation seen through a temperament'."[9]

In this regard, the source on which Reski and Weber's painterly-collaborative pictorial novel in pieces is based is an excellent choice. But it is surely not surprising that Dumas's adventuresome and fragile *Pamphile* novel, taken as the screenplay for a representational-illustrative, post-media-painterly *Gesamtkunstwerk* collaboration

commissioned, at bottom, to foreground individual contributions would yield a positive farrago of the most diverse pictorial conceptions, concrete formats and special idioms of painting, individual signature styles, and of course also standards of quality.

And there is no need to wonder why the desired homology between novelistic narrative and painterly *pictorial novel*, the conceptual and playful arm-wrestling contest between textuality and iconicity would yield the most striking results in terms of 'difference' and 'fragility' as criteria of comparison. What appears at the end of the chain of heteronomies this show so wantonly produces, from the novel as the screenplay as the subject of an exhibition, as a fable to be illustrated in a collaborative tableau, to the pictorial novel in the form of a curatorial-artistic patchwork made up of more or less painterly pieces, etc., is the picture contaminated all over by all these circumstances, the picture with its forever specific, and hence irreducible, radius of operation.

This effect, and the fact that it is achieved by means of what is, from the perspective of the artists, a positively over-affirmative deployment of the economy of curatorial methods, is the special kick I get out of this miserably flimsy *pictorial novel* and the individual set pieces of art and exhibition dramaturgy that, to the best of their inability, constitute it. Why I think that that is great right now certainly also has to do with the fact that the show's curatorial-artistic false bottoms help it turn our attention to the historical conditions of art, but also to the way its business currently operates; to a great number of individual pictures, but then also to universally binding arguments, whether in favor or against. We are, after all, still in an era of immense excess capacity. A few providers, catering to a small prospective audience on the basis of a supply industry that protects its exclusivity, orchestrate a view of what is art that would seem capable of general consensus, without having to expend the least reflection on the legitimacy of this view. And so these engagingly argued false bottoms are not such a bad thing after all, also because there is, still, not the slightest trace of a moral lesson to be seen anywhere.

---

1 In addition to shorter novelistic works, the author had already published the serialized novel *Le Capitaine Paul* in the journal *Le Siècle* in 1838. Dumas had produced this work on the basis of an older drama, *Paul Jones* (1838), that had remained a sketch unfit for performance; in a manner fairly typical of him, this adaptation, a sort of literary recycling, was a collaborative workshop project involving the active assistance of the painter Adrien Dauzat.

2 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996, 50.

3 In this context, Balzac's famous *Lost Illusions* (French: *Illusions perdues*, 1837–43) must be read not only as a literary treatment of the theme of the (failed) literary career, but also as a historical document, motivated throughout by personal experience, of the developments in the literary business during the Restoration, with all its war zones in the salons, theaters, editorial offices, and cramped attic apartments, with its soldiers of fortune and desolate existences, its visionary literary entrepreneurs and hopeless idealists.

4 Bourdieu, *The Rules of Art*, 49.

5 Charles Baudelaire, "The Salon of 1846," in *The Mirror of Art. Critical Studies*, trans. Jonathan Mayne, New York: Phaidon, 1955, 126.

6 Ibid., 125.

7 If you didn't know: both Gunter Reski and Marcus Weber primarily work as artists with a focus on (representational) painting. This point is not entirely irrelevant to the disposition of the exhibition.

8 Daniel Buren, "Exposition d'une exposition" [1972], in *Les Écrits* (1965–1990), vol. 1: 1965–1976, Bordeaux: capc Musée d'art contemporain, 1991, 261–62.

9 Bourdieu, *The Rules of Art*, 139.

ALMOST WITHOUT ANY LOAN FORM

Elke Keiper [1] in conversation with Gunter Reski und Marcus Weber

Elke Keiper: The point of departure for the exhibition *Captain Pamphile* is the historical novel of the same title by Alexandre Dumas, published in 1839, which can be read as a reflection by literary means on current events of its time. But the novel also turns out to be highly topical today. So there is a reality the author Dumas has already selected and staged and commented on; and now you, first as readers, then as curators, believe it is relevant once again. I would be interested in knowing more about how you came up with the idea to do this kind of project, to develop an exhibition as a sort of 'novel in pictures' or 'pictorial novel.'

Marcus Weber: In late 2008, after a decade of wide-ranging debates about painting and the concomitant group exhibitions of all stripes, we liked the idea of giving the narrative screw one twist too many. And it seemed only perfectly logical to us that we would then take narrative painting and also tie it into a rigorous narrative exhibition structure. Alexandre Dumas's novel *Captain Pamphile* wasn't translated into German until 2007, and when we read it, it seemed to apply with astonishing precision to current affairs and the looming financial crisis. It even contained an instance of large-scale real estate fraud. So it was a perfect screenplay for our exhibition project.

Gunter Reski: Yes, it's certainly good to have someone on board who is thinking in terms of linear history. Another idea that was there in the beginning was that we wanted to try doing a group exhibition with a slightly different structure. That is to say, one that would be as complicated as possible; it may sound a little absurd at first, but we wanted to try and squeeze artists, who ostensibly love their freedom, into a sort of loose screenplay or storyboard. The 'literary model' as a point of departure is comparable to the switching between media that happens a lot in other areas of culture as well right now, for instance in contemporary theater, where people operate with the arsenal of documentary film (or more precisely: the documentary register). In parallel with our own project, there were similar exhibitions that staged literature in the arts; we just didn't know about them. San Francisco's Wattis Institute, for example, did an exhibition series about *The Wizard of Oz*, *Moby Dick*, and *Huckleberry Finn* as the three ultimate American novels. But these shows arranged existing works of art around the novels based on fairly loose and associative connections. Kirsten Pieroth's water-bottle piece (*Die Farbe der Meere*, 2001), for example, was shown as a direct stand-in for the Atlantic Ocean. Our approach is in a certain way more interested in fidelity to the original work.

Keiper: So on the one hand we have a novel, while on the other hand you address yourself to painters who now respond to selected passages. Were the participants permitted to choose the section from the novel they would work on, or did you prescribe sections, almost turning the whole thing into a sort of assignment?

Weber: We began by translating the novel into a 'storyboard' that isolated the five main narrative strands. Doing so was one way of getting a grip on Dumas' technique of nested flashbacks. We then sent this 'storyboard' to the artists, attaching our proposals about who would work on which individual scene. Funnily enough, most of them were ok with our proposals.

Reski: Sometimes it's just nice to not have to think so much about what the next clever move for your own oeuvre is going to be. If the hint of an assignment, or let's say: the fact that the exhibition organizers delegate work to you, doesn't absolutely rub you the wrong way, then such an invitation can in fact be helpful as a sort of playground or testing lab at a certain remove from the possibly rather beaten tracks in which you're otherwise moving, even if they're your own tracks.

Keiper: Looking at the exhibition, I see very different approaches and individual artistic solutions. But let's face it: the high degree of diversity among the different works has created a new problem. The exhibition display you've developed, a sort of all-over hanging with short excerpts from the novel inserted here and there, is at bottom a sort of 'no-go area': too many pictures, too many different works—instead of what would seem to be the fashion today, a fairly spare arrangement of works chosen to give the greatest possible impression of ephemeralness and scattered across airy rooms … So in which way you would you claim you are being 'contemporary'?

William Hogarth's popular moralistic engravings have been published all over Europe. This is one of the engravings made after his painting series ***Marriage à-la-Mode****, 1745.*

Reski: We've put the age where you want to be explicitly contemporary behind us for a while now. Nor do I see the mutual exclusion in such stark terms, where today's shows would be nothing but specks of art bouncing around the White Cube. Of course that's always cheaper and more quickly put together. Still, there are many parallel universes floating around that would seem to contradict one another, and not just in terms of exhibition displays.

Weber: The purist shows staged in the 'White Cube' aside, our exhibition display actually refers back primarily to the First International Dada Fair or the model of the Petersburg hanging, or that of the Salon d'Automne. But to my mind the exhibition cannot function in any other way than by virtue of this overabundance, which in turn reflects the overabundance of the novel, generating a wide variety of image-to-image and image-to-text interrelations. And then there's also the unobtrusive public announcement system playing an audio book. That reminds me of a 3-D movie made with antiquated technology, or a walk-in version of the paintings minstrels would display with their tales. You're smack in the middle of the story, or rather, you're surrounded by it. Other sources of inspiration I should mention include Charlotte Salomon's picture-stories *Leben? Oder Theater?*, Pushwagner's *Soft City*, and Frans Masereel's *Die Stadt*. The narrative strand and its main protagonists, which morph from one manifestation to the next as you move from image to image, quite ably hold the formal heterogeneity together. What looks like a chaotic agglomeration gradually turns into a collective narrative body.

Keiper: With its multiple refractions and self-reflections, the whole undertaking does strike me as highly contemporary. Every new turn potentiated the range of thematic issues and subject matters that went into the show: starting out from a novel that is, first and foremost, simply entertaining, across real historic and real contemporary events and the interpretations the invited artists put on them, to the highly idiosyncratic exhibition format, the show suddenly raises lots of new questions–questions about contemporariness, about art and its materials, about painting, about individuality, about exhibiting and communicating, about politics, etc. So you can read and interpret the exhibition in many different directions. There's a great deal it puts up for discussion … When you developed your concept, did you have a spe-

cific audience in mind, or were you focusing on a certain concern or issue?

Reski: No, it's not like there's a rigorous master plan behind it. One interesting unintended side effect of this exhibition structure with a literary affiliation is that some visitors at first didn't even realize that it is really an exhibition of paintings. Many are simply curious about this leap, this direct visual adaptation of literature. So if this sort of exhibition construction can break open some ideological blinders or fixations on ideological conceptions of genres, it's already been worth it. Although we're not on a mission to save a medium's honor.

Keiper: The first version of the whole endeavor was shown at *JET*[2], a project space in Berlin, in the summer of 2009, under the title *Pamphile Show*. Now, just over a year later, you are restaging it in an updated version at Städtische Galerie Waldkraiburg and at Sammlung Falckenberg in Hamburg. How has the exhibition changed, or evolved, in light of these different sites and the institutional conditions they impose?

Weber: The exhibition is getting more and more opulent from one stop to the next. The number of pictures and artists rises steadily as the exhibition space we can use grows larger; it has more than doubled between the first and the third version. To put numbers on it: we now have sixty-three artists and around one hundred and fifteen exhibits, so you could justifiably call the whole thing a grand exhibition by now. As the exhibitions went live, our attention has turned more and more to the layout of the walls, so that the excerpts from the novel, which started out as inconspicuous printouts on standard A4 paper, have developed into large-format elements that are no less important than the pictures, generating interaction between text and imagery within the wall layout. The catalogue will take up this format of an alternation between text and imagery in a modified linear version.

Reski: There's an interesting immanent dynamic in the way the project takes on a life of its own when you simply keep inviting new people. The exhibition keeps on sprawling blithely. Also because, in certain sections, narrative chains really emerge that the visitor can trace; in the chapter on slavery, for instance, when Pamphile discovers that you can fill the ship's storage with human cargo almost without wasting any space. As the exhibition organizer, working on a product that develops so much immanent dynamism, you are more of a train attendant or a signalman … the train moves of its own accord anyway. Doing the exact same exhibition three times wouldn't necessarily have been worth it. As regards the institutional frameworks, we should also mention that the exhibition was really only possible because the works were commissioned the way they were. One, we as artists invited the artists, and two, the works, with very few exceptions, didn't exist before we commissioned them, and so we didn't have to get into an endless back-and-forth with gallery owners and collectors, filing a hundred borrowing forms, ordering a hundred climate-controlled crates. Otherwise, as private citizens putting an exhibition together, we couldn't have done it without five interns and a gigantic budget. I'm really proud that we were able to organize the entire show and didn't fill more than a single borrowing form.

Keiper: Well, we as an institution did subsequently file one or another borrowing form … but yes: in the absence of its peculiar construction, pulling off this exhibition wouldn't have been possible without very significant human resources and a lot of time, if even then.

---

1 Elke Keiper is the director of Städtische Galerie Waldkraiburg where she has been curating exhibitions on contemporary art since 2001.

2 The JET exhibition space was organised by Lena Ziese and was widely considered one of the relevant project spaces in Berlin in the years between 2005 and 2009.

BETEILIGTE KÜNSTLER/INNEN

Christoph Bannat
geboren 1960 in Hamburg
lebt in Berlin

2009 ***Papieroffensiv, Öffentlicher Raum***, Berlin, ***Christoph Bannat / Julia Staszak***, Stedefreund, Berlin, ***Spezifisches #1 – Zum Zeichnerischen***, JET, Berlin. 2008 ***Die Angst reist immer mit***, Neues Problem, Berlin. 2007 ***Heute jedoch nicht***, Laura Mars Grp., Berlin.

Tania Bedriñana
geboren 1973 in Lima
lebt in Berlin

2009 ***Jeune Creation***, Le Centquatre, Paris, ***Paraisos y Prisiones***, Alliance Française, Lima, ***Youth Cult***, Dada Post Gallery, Berlin. 2008 ***Animas***, Kunstverein Bernau, ***Aaperto / Wilde Hasen***, Kuratiert von Go Art, Tape Halle Berlin. 2007 ***Structures of Feeling***, Gallery Ulf Wetzka, Berlin.

Peter Böhnisch
geboren 1977 in Waiblingen
lebt in Berlin

2009 ***Neues aus der Löwengrube***, Städtische Galerie Waldkraiburg. 2008 ***Peter Böhnisch: Arbeiten auf Papier,*** Kunsthalle Bremerhaven, ***Humus***, Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin, ***Subconchicness***, Ballhaus Ost, Berlin. 2007 ***Earth?***, Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin.

Lutz Braun
geboren 1976 in Schleswig
lebt in Berlin

2010 ***Paradise Lost – Holidays in Hell***, Centro Cultural Andratx, Mallorca, ***Demolition Milk II***, KIT Kunst im Tunnel, Düsseldorf. 2009 ***Lutz Braun***, Blanket Gallery, Vancouver. 2008 ***5000 Jahre Moderne Kunst***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, ***Lutz Braun: L'air solaire***, Galerie Christian Nagel, Berlin.

Jonathan Brewer
geboren 1979 in den USA
lebt in Oslo

2010 ***Ghost Booze***, One Night Only, UKS, Oslo, ***Council of Supreme Beings***, SiM, Reykjavik. 2009 ***Aftereffect***, Flipbook Gallery, Brisbane. 2009 ***Fire Walk with Me***, Gallery Gotteri, Oslo, ***Opphengt***, LNM Gallery, Oslo, Kunstnerforbundet Gallery, Oslo, ***Crypto-crystalessence***, Fabrik Gallery, Eindhoven.

Hans-Christian Dany
geboren 1966 in Hamburg
lebt in Hamburg

Michael Deistler
geboren 1949 in Berne/Oldenburg
lebt in Hamburg

Stephan Dillemuth
geboren 1954 in Büdingen
lebt in Köln und München

2010 ***Weißer Schimmel***, Sammung Falckenberg / Phoenix Kulturstiftung, Hamburg-Harburg. 2009 ***Bilder vom Künstler***, Kunstverein Frankfurt, ***The Avantgarde: Depression***, Marres Maastricht, ***Stephan Dillemuth, Marktverficktes Sein***, Galerie für Landschaftskunst, Hamburg. 2008 ***Nils Norman, Stephan Dillemuth, You have been misinformed***, Reena Spaulings Fine Art, New York.

Hansjoerg Dobliar
geboren 1970 in Ulm
lebt in München

2010 ***A thing is a thing in a whole which it's not***, Mike Potter Projects, Köln, ***Hansjoerg Dobliar, Max Frintrop, Andreas Plum***, ARTLEIB, Düsseldorf. 2009 ***Astrid Nippoldt/Hansjoerg Dobliar, It's always night, or we wouldn't need light***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, ***The delicate deformation Vol. II***, Galerie Ben Kaufmann, Berlin.

Matthias Dornfeld
geboren 1960 in Esslingen
lebt in Berlin

2010 ***Matthias Dornfeld***, Galerie Ben Kaufmann, Berlin. 2009 ***Matthias Dornfeld***, Harris Lieberman, New York, ***Point Vierge***, Rowley Kennerk Gallery, Chicago , ***Crotla Presents,*** lothringer13, München. 2008 ***5000 Jahre Moderne Kunst***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, ***Kommando Giotto di Bondone***, Gio' Marconi, Mailand.

3 Hamburger Frauen

Ergül Cengiz
geboren 1975 in Moosburg a.d. Isar
lebt in München

Henrieke Ribbe
geboren 1979 in Hannover
lebt in Berlin

Kathrin Wolf
geboren 1974 in Ruit
lebt in Hamburg

2009 ***Never change a winning team***, Kunsthaus Hamburg, ***Gemeinsame Sache***, Kasseler Kunstverein. 2008 ***Hediye***, Galerie Françoise Heitsch, München. 2007 ***Zurück in die Zukunft – arbor bona, arbor mala***, Künstlerhäuser Worpswede, ***Colombina***, Liste 07, Basel, ***Memento***, ar/ge Kunst Museum Galerie, Bozen.

Ulrich Emmert
geboren 1976 in Nürnberg
lebt in Berlin

2009 ***Diesseits der Alpen Hunger, Jenseits der Alpen Durst***, Atelierhaus Alte Zigarettenfabrik, Berlin, ***Lebt und Arbeitet in...***, Kunsthaus, Nürnberg, ***Die Endlosschleife***, Zumikon, Nürnberg. 2008 ***Rückblick***, Autocenter, Berlin.

Stefan Ettlinger
geboren 1958 in Nürnberg
lebt in Düsseldorf

2010 ***Stefan Ettlinger***, Kunstverein Göttingen, ***Vorletzte und Verwendete***, Musikperformance in der Reihe ***Number Three: Here and now***, Julia Stoschek Collection, Düsseldorf, ***Die Bilder tun was mit mir...,*** Einblicke in die Sammlung Frieder Burda, Museum Frieder Burda, Baden-Baden. 2008 ***5000 Jahre Moderne Kunst***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen.

Heike Föll
Künstlerin und Kunsthistorikerin

Ihre künstlerische Praxis besteht aus einer Vielzahl von Aktivitäten wie Zeichnen, Performance, Kuratieren (u.a. das Institut im Glaspavillon der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin), Seminare konzipieren, in publizistischen Aktivitäten und Gemeinschaftsprojekten mit anderen Künstler/innen wie im artist run space ***basso*** in Berlin.

Ane Graff
geboren 1974 in Bodø
lebt in Oslo und Berlin

2010 ***The Drawing Biennale***, Punkt Ø., Moss, ***All About Landscapes***, WilmerHale, Berlin. 2009 ***Sliding***, Künstlerhaus Bethanien, Berlin. 2008 ***Remake***, (with Josefine Lyche), Kunstnerforbundet, Oslo.

Ellen Gronemeyer
geboren 1971 in Fritzlar
lebt in Berlin

2009 ***Drop Me on the Corner***, greengrassi, London, ***Jean-Luc Blanc, Opera Rock***, CAPC Bordeaux. 2008 ***No one needs the needy***, Sandra Buergel, Berlin. 2007 Andrew Kreps Gallery, New York (mit Michael Hakimi).

Anna Gudmundsdottir
geboren 1974 in Reykjavik
lebt in Oslo

2009 ***Hovikodden Live 09 - To be Heard is to be Seen***, Henie Onstad Kunstsenter, Hovikodden. 2008 ***Have the cake and eat it, too***, Kunsthalle Exnergasse, Wien, ***Lights On,*** Astrup Fearnley Museet, Oslo.

Markus Gutmann
geboren 1971 in Dresden
lebt in Berlin

2009 ***Ideologie der Weltgesamtbevölkerung***, Autocenter Berlin. 2002 ***Spiegel (2)***, Galerie Engler und Piper Berlin. 1994 ***Bilder***, Städtische Galerie Riesa. 1991 Galerie Kurz, Dresden.

Sebastian Hammwöhner
geboren 1974 in Frechen
lebt in Berlin

2010 ***Säen und Jäten – Volkskultur in der zeitgenössischen Kunst***, Städtische Galerie Wolfsburg, ***The Berlin Box***, Centro Cultural Andratx, Mallorca. 2009 ***Its all mental***, Meyer Riegger, Berlin, ***Berlin2000***, Pace Wildenstein, New York, ***Dogtooth & Tessellate***, The Approach, London, ***Paul Thek. Werkschau im Kontext zeitgenössischer Kunst***, Sammlung Falckenberg, Hamburg-Harburg.

Sophie von Hellermann
geboren 1975 in München
lebt in London

2009 ***Sophie von Hellermann et Josh Smith***, Le Consortium Dijon, ***Drawing – Biennial Fundraiser***, The Drawing Room, London, ***Sophie von Hellermann: Maximus***, MARC FOXX, Los Angeles. 2008 ***The Krautcho Club / in and out of place***, 176 Gallery, London, ***Now and Forever, Part II***, Greene Naftali Gallery, New York.

Uwe Henneken
geboren 1974 in Paderborn
lebt in Berlin

2010 ***Uwe Henneken***, Kunstverein Braunschweig, ***Säen und Jäten – Volkskultur in der zeitgenössischen Kunst***, Städtische Galerie Wolfsburg, ***Uwe Henneken: Wüstung und Wüste***, Galerie Gisela Capitain, 2009 ***Je est un autre***, Meyer Riegger Berlin. 2008 ***Tiptoe To Tipperary***, Contemporary Fine Arts, Berlin.

Peter Herrmann
geboren 1937 in Großschönau bei Zittau
lebt in Berlin

2010 ***Die Galerie als Schaufenster***, Galerie Döbele, Dresden, ***Hans Scheib und Peter Herrmann – Tiergarten***, Galerie Brockstedt, Berlin. 2009 ***Paradiso Italia***, Galerie am Savignyplatz, Berlin, ***Künstlerplakate aus der DDR 1967-1990***, Kunstsammlungen Chemnitz.

Nadira Husain
geboren 1980 in Paris
lebt in Berlin

2010 ***The Assassination of G. Hearst***, PSM, Berlin, ***Ins Blickfeld gerückt***, Institut Français, ***Holy shit (yelled John upon noticing the delicate colours of the sunset)***, PSM Gallery, Berlin, ***Nadira Husain, Oliver Rohe***, Gmür, Berlin. 2008 ***Dorff County***, Autocenter, Berlin.

Dani Jakob
geboren 1973 in Freiburg
lebt in Berlin

2010 ***Seltsam, so lose im Raum***, Kulturstiftung Schloss Agathenburg, ***Splace***, Berlin. 2009 ***Berlin2000***, Pace Wildenstein Gallery, New York, ***Experimenta Folklore***, Frankfurter Kunstverein. 2008 ***Paul Thek. Werkschau im Kontext zeitgenössischer Kunst***, Sammlung Falckenberg, Hamburg-Harburg.

Dorota Jurczak
geboren 1978 Warschau
lebt in Brüssel

2010 ***No New Thing Under the Sun***, Royal Academy of Arts, London, ***Synogarlica***, Loraini Alimantiri Gazonrouge, Athen. 2008 ***Smierdzace Balase***, Corvi-Mora, London. 2007 ***The Slimy Trail of Slug and Snail***, P.S.1 MoMA, New York (mit Abel Auer). 2006 ***Of Mice and Men***, 4. Berlin Biennale.

Kerstin Kartscher
geboren 1966 in Nürnberg
lebt in London

2010 ***Still Point***, Karin Guenther Galerie, Hamburg, ***Shared.Divided. United***, Kunstverein Hildesheim. 2009 ***Drawing 2009 – Biennial Fundraiser***, The Drawing Room, London, ***Kerstin Kartscher: remote bedroom***, Suzie-Q Projektraum, Zürich. 2007 ***Idylle***, Národní Galerie, Prag.

Jürgen Kisch
geboren 1961 in Hermannstadt, Siebenbürgen, Rumänien
lebt in Berlin

2009 ***Spezifisches #1 – Zum Zeichnerischen***, JET, Berlin, ***Zehn plus X***, Galerie Ulf Wetzka, Berlin. 2008 ***Figur des Körpers***, loop Berlin, ***the joy of painting***, Gmür, Berlin. 2004 ***was verdeckt***, WBD, Berlin.

Korpys / Löffler

Andree Korpys
geboren 1966 in Bremen
lebt in Berlin

Markus Löffler *
geboren 1963 in Bremen
lebt in Bremen

2010 ***Territorien des In/Humanen***, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. 2009 ***Record > Again! – 40jahrevideokunst.de – Teil 2***, Ludwig Forum, Aachen, ***El Dorado – Über das Versprechen der Menschenrechte***, Kunsthalle Nürnberg, ***Embedded Art***, Akademie der Künste, Berlin.

Clemens Krümmel
geboren 1964 in Saarbrücken
lebt in Berlin

Autor, Übersetzer, Kurator
www.meltonpriorinstitut.org

Elke Krystufek
geboren 1970 inWien
lebt in Wien

2010 ***Mackey Apartments Garage Renovation Opening***, MAK Center, Los Angeles, ***Alles anders?***, Kunsthalle Wien, ***Eating the Universe. Vom Essen in der Kunst***, Galerie im Taxispalais, Innsbruck. 2009 ***Elke Krystufek***, kestnergesellschaft, Hannover, ***53. Biennale di Venezia***.

Friedrich Kunath
geboren 1974 in Chemnitz
lebt in Los Angeles

2010 ***Tropical Depression***, Andrea Rosen Gallery, New York, ***11. Triennale Kleinplastik. Larger than Life - Stranger than Fiction***, Fellbach, ***Friedrich Kunath***, Kunstverein Hannover, ***Friedrich Kunath: Hello Walls***, BQ, Berlin. 2009 ***7 x 14***, Friedrich Kunath, Kunsthalle Baden-Baden.

Nikolaus List
geboren 1965 in Frankfurt
lebt in Berlin

2010 ***Und immer fehlt mir etwas, und das quält mich***, Kunstgruppe Kunstverein Köln, ***Sternchen 15***, Werkstadt Graz, 2008 ***Face à Face***, Krethlow, Bern. 2007 ***Nikolaus List***, Thomas Rehbein Galerie, Köln.

Hans-Jörg Mayer
geboren 1955 in Singen
lebt in Berlin

2010 ***At Home***, Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin, ***The Berlin Box***, Centro Cultural Andratx, Mallorca, ***Permanent Trouble – Aktuelle Kunst aus der Sammlung Kopp***, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg. 2009 ***Hans-Jörg Mayer***, Galerie Bleich-Rossi, Wien, Galerie Christian Nagel, Köln.

Isa Melsheimer
geboren 1968 in Neuss
lebt in Berlin

2010 ***(re)designing nature***, Künstlerhaus Wien, ***FischGrätenMelkStand*** kuratiert von John Bock, Temporäre Kunsthalle, Berlin, ***Ayran & Yoga***, 1. Berlin Kreuzberg Biennale, ***Michael Raedecker / Isa Melsheimer***, Carré d'Art, Nîmes. 2009 ***cargo***, Autocenter, Berlin, ***Unbehaust***, after the butcher, Berlin.

Christina Morhardt
geboren 1974 in Frankfurt a. M.
lebt in Berlin

2010 ***Kids and Pets***, mit Frank Biesendorfer und Gunna Schmidt, Wonderloch Kellerland, Berlin, ***Your Inside Is Out And Your Outside Is In***, Wiensalon, Berlin (Lesung). 2009 ***Wien***, mit Hanno Millesi und Marcus Hinterthür, Künstlerhaus, Wien (Lesung). 2008 ***Das Grösste, das Schönste am Tag ist der Wunsch***, mit Hans-Jörg Mayer, Galerie Reimann Le Bègue, Düsseldorf.

Ariane Müller
geboren in Wien
lebt in Berlin

2010 ***Ariane Müller & Martin Ebner, Die Grenze zwischen Innen und Außen***, after the butcher, Berlin, ***Valerie Stahl von Stromberg: Galerie Valerie***, Galerie Sandra Buergel, Berlin. 2009 ***__ho is no substitute for anything***, Galerie Meyer Kainer, Wien. 2007 ***Starship – Various Sketches for Leaving the Room***, rauchsalon Wien.

Piotr Nathan
geboren 1956 in Gdansk
lebt in Berlin

2010 ***Ich weiß gar nicht, was Kunst ist – Einblicke in eine private Sammlung***, MARTa Herford. 2009 ***Kunst und Öffentlichkeit***, Neuer Berliner Kunstverein, ***Metal Postcard – Mittageisen***, SEPTEMBER, Berlin. 2008 ***Call it what you like!***, Art Centre Silkeborg Bad. 2007 ***Personal Affairs***, Museum Morsbroich, Leverkusen.

Katrin Plavcak
geboren 1970 in Gütersloh
lebt in Berlin

2010 ***Triennale Linz 1***, Linz, ***Lebt und arbeitet in Wien III. Stars in a Plastic Bag***, Kunsthalle Wien. 2009 ***Sehnsucht nach dem Abbild – Das Portrait im Wandel der Zeit***, Kunsthalle Krems, ***Katrin Plavcak, Human or Other***, Wiener Secession. 2008 ***Another Tomorrow***, Slought Foundation, Philadelphia.

Silke Otto-Knapp
geboren 1970 in Osnabrück
lebt in London

2010 ***Silke Otto-Knapp: Many many women***, Kunstverein München, ***While Bodies Get Mirrored***, Migros Museum, Zürich, ***Silke Otto-Knapp: Interiors***, Gavin Brown, New York. 2009 ***New Works 09.2: Anne Collier, Charlie Morris, Silke Otto-Knapp***, ArtPace, San Antonio, ***Quodlibet II***, Galerie Daniel Buchholz, Köln.

Peter Pommerer
geboren 1968 in Stuttgart
lebt in Stuttgart

2008 ***same same but different***, Künstlerhaus Schloß Balmoral, Bad Ems. 2007 ***Who remembers where they are from?***, Galerie Martin Janda, Wien, ***Peter Pommerer***, Galerie Carlier-Gebauer, Berlin, ***Personal Affairs***, Museum Morsbroich, Leverkusen, ***Einblicke VI***, Galerie Erhard Witzel, Wiesbaden.

Christoph Prasch
geboren 1982
lebt in Berlin

2009 ***Das Augenblickliche Paradies***, Kulturstation 9, Zeißholz, ***Und 4***, Nancyhalle, Karlsruhe. 2008 ***A-HA-HA-HA-A-A-HA-A***, Kulturstation 9, Zeißholz.

Thomas Ravens
geboren 1964 in Neuss
lebt in Berlin

2010 ***Telephone***, Matthew Bown Gallery, Berlin, 2009 ***Weltraum als Fluchtlinie***, Kunstverein Wolfsburg, ***Spezifisches #1 – Zum Zeichnerischen***, JET, Berlin, 2008 ***no landscape in the news of the world***, Studio Voltaire, London, ***Thomas Ravens, Im Jahr der Giraffe***, Barbara Wien, Berlin, ***Kunstfenster im BDI***, Wandbild, Berlin.

Gunter Reski
geboren 1963 in Bochum
lebt in Berlin

2011 ***Nachrichten für schwer Erreichbare***, AWAO, Berlin. 2010 ***Weißer Schimmel***, Sammlung Falckenberg, Hamburg. 2009 ***Kommentar als selber was***, Kunsthalle Exnergasse, Wien, ***BERLIN2000***, Pace Wildenstein, New York, ***Nahrung***, Shedhalle, Zürich. 2008 ***Alexuell***, Zwinger Galerie, Berlin. 2007 ***Gesellschaftsbilder***, Kunstverein in Hamburg.

Daniel Roth
geboren 1969 in Schramberg
lebt in Basel

2010 ***Daniel Roth***, Mamco, Genf, ***The Science of Imagination***, Ludwig Museum, Budapest, ***Fremde Heimat – Kunst in Baden-Württemberg***, Kunsthalle Mannheim. 2009 ***Daniel Roth: Car Gwyllt***, Kunstmuseum Bonn, 2008 ***Vertrautes Terrain – Aktuelle Kunst in und über Deutschland***, ZKM, Karlsruhe.

Peter Saul
geboren 1934 in San Francisco
lebt in New York

2010 ***Peter Saul – Fifty Years of Painting***, Haunch of Venison, New York, ***The visible vagina***, David Nolan Gallery, New York, ***Peter Saul: Sheer Terror***, Nolan Judin, Berlin. 2009 ***Peter Saul: New Works***, Praz Delavallade, Paris, ***Retrospective***, Contemporary Arts Center, New Orleans.

Christoph Schäfer
geboren 1964 in Essen
lebt in Hamburg

2010 ***raumsichten: vorzeichen***, Städtische Galerie Nordhorn, ***B1lA40 Die Schönheit der großen Straße, Ruhr 2010***, Essen. 2009 ***Public Garden – Public Generation***, Neuer Aachener Kunstverein, ***Public Turbulence / Disordine in pubblico Art***, Isola Art Center, Mailand. 2008 ***Mobile Archive***, Halle für Kunst Lüneburg.

Gitte Schäfer
geboren 1972 in Stuttgart
lebt in Berlin

2010 ***Il segreto delle rane ramate***, Galleria S.A.L.E.S., Rom, ***Unsichtbarer Honig***, Galerie Lullin & Ferrari, Zürich, ***Säen und Jäten. Volkskultur in der zeitgenössischen Kunst***, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen. 2009 ***Passengers: Stowaways***, CCA Wattis, San Francisco. 2008 ***Paperweight***, Galerie Mehdi Chouakri, Berlin.

Christian Schwarzwald
geboren 1971 in Salzburg
lebt in Berlin

2010 ***Und immer fehlt mir etwas, und das quält mich,*** Kunstgruppe Kunstverein Köln, ***Christian Schwarzwald: Boxed***, Derek Eller Gallery, New York. 2009 ***Christian Schwarzwald / Harald Hasler / Stephen Mathewson***, BAWAG Foundation, Wien. 2008 ***Christian Schwarzwald / Christoph Raitmayr***, Galerie Krinzinger, Wien.

Markus Selg
geboren 1974 in Singen
lebt in Berlin

2011 ***Searching for Ruwenzori***, Galerie Guido W. Baudach, Berlin. 2010 ***Lontano***, Art Today Association – Center for Contemporary Art, Plowdiw, ***amor fati***, Galerie Guido W. Baudach, Berlin, ***Defending our values – Lightbox/The Module***, Centro Cultural Andratx, Mallorca. 2009 ***The 2nd Athens Biennale,*** Athen, ***Dreaming The Mainstream***, Vilma Gold, London.

Andreas Seltzer
geboren 1943 in Gdansk
lebt in Berlin

2010, ***Hello again***, Laura Mars Grp., Berlin, ***Man Son 1969. Vom Schrecken der Situation***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, 2009 ***papieroffensiv,*** Öffentlicher Raum Berlin, ***Man Son 1969. Vom Schrecken der Situation***, Kunsthalle Hamburg, ***Andreas Seltzer: Kilroy was here***, Laura Mars Grp., Berlin.

Amy Sillman
geboren in Detroit
lebt in New York

2010 ***Amy Sillman – Transformer (…or, how many lightbulbs does it take to change a painting?)***, Sikkema Jenkins & Co., New York, ***Inaugural Group Exhibition***, Susanne Vielmetter, Los Angeles, Culver City. 2009 ***Abstract America: New Painting and Sculpture***, Saatchi Gallery, London, ***Amy Sillman – Zum Gegenstand***, Galerie Carlier-Gebauer, Berlin.

Martin Skauen
geboren 1975 in Frederikstad
lebt in Berlin und Oslo

2009 Laura Bartlett Gallery, London, ***The Punishment of Lust and Luxury***, Mihai Nicodim Gallery, Los Angeles. 2008 ***Martin Skauen: Servants Swept the Sand Smooth***, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, ***Hardcore. Drawing***, Sorlandets Art Museum, Kristiansand. 2007 ***The 1st Athens Biennale,*** Athen.

Johannes Spehr
geboren 1965 in Frankfurt a.M.
lebt in Frankfurt a.M.

2010 ***Gunilla Jähnichen / Johannes Spehr***, Galerie Hübner, Frankfurt, ***Johannes Spehr***, Kunsthalle Mainz. 2009 ***Die Revolution findet nicht statt***, Thomas Rehbein Galerie, Köln, ***My Generation – Gruppe 5***, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt a.M. 2007 ***Heute jedoch nicht***, Laura Mars Grp., Berlin.

Peter Stauss
geboren 1966 in Sigmaringen
lebt in Berlin

2010 ***Physical***, Autocenter, Berlin, ***Skulpturen***, Galerie Crone, Berlin, 2009 ***Berlin2000***, Pace Wildenstein, New York. 2008 ***5000 Jahre Moderne Kunst***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, Ritter / Zamet, London, ***Sei gerecht!***, Galerie Crone, Berlin.

Stefan Thater
geboren 1968 in Hamburg
lebt in Berlin

2010 ***Stefan Thater***, Galerie Karin Guenther, Hamburg. 2009 ***Quodlibet II***, Galerie Daniel Buchholz. Köln. 2008 ***Minsung Palace***, White Space, Zürich, ***Stefan Thater***, HOTEL, London, ***5. Berlin Biennale***. 2008 ***Weltempfänger – 10 Jahre Galerie der Gegenwart***, Kunsthalle Hamburg.

Wawrzyniec Tokarski
geboren 1968 in Gdansk
lebt in Berlin

2010 ***The Advantage of the Unfortunate***, Galerie Wentrup, Berlin, ***Family Jewels***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen. 2009 Galerie Vera Munro, Hamburg, ***Landscape***, Nosbaum & Reding, Luxemburg, ***Berlin2000***, Pace Wildenstein, New York, ***Ventriloquist***, Timothy Taylor Gallery, London.

Susan Turcot
geboren 1966 in Montreal
lebt in Montreal und London

2010 ***11. Triennale Kleinplastik. Larger than Life – Stranger than Fiction,*** Triennale Kleinplastik Fellbach. 2009 ***Drawing 2009 – Biennial Fundraiser***, The Drawing Room, London, ***Bremerhaven – New York***, Kunsthalle Bremerhaven, Galerie Ursula Walbröl, Düsseldorf, ***The Prisoner's Dilema***, CIFO Miami.

Markus Vater
geboren 1970 in Düsseldorf
lebt in London

2010 ***Linie Line Linea***, Kunstmuseum Bonn, ***Shudder: new commissions and exhibition***, The Drawing Room, London. 2009 ***Drawing 2009 – Biennial Fundraiser***, The Drawing Room, London. 2008 ***Markus Vater / Neal Tait***, Sies + Höke, Düsseldorf, ***Vertrautes Terrain – Aktuelle Kunst in und über Deutschland***, ZKM, Karlsruhe.

Gabriel Vormstein
geboren 1974 in Konstanz
lebt in Berlin

2010 ***Gabriel Vormstein***, Casey Kaplan Gallery, New York. 2009 ***Papyrus containing the spell to preserve its possessor***, Meyer Riegger, Berlin, ***Große Herbstausstellung***, KWADRAT, Berlin, ***Berlin2000***, Pace Wildenstein, New York. 2008 ***Ohne Titel***, Montgomery, Berlin, ***Paul Thek. Werkschau im Kontext zeitgenössischer Kunst,*** Sammlung Falckenberg, Hamburg-Harburg.

Marcus Weber
geboren 1965 in Stuttgart
lebt in Berlin

2010 ***Ayran & Yoga***, 1. Berlin Kreuzberg Biennale. 2009 ***ja!***, Institut für moderne Kunst, Nürnberg, ***Wir***, EY5, Düsseldorf, ***Große Herbstausstellung***, KWADRAT, Berlin. 2008 ***Hello***, Laura Mars Grp., Berlin, Galerie Olaf Stüber, Berlin, ***5000 Jahre Moderne Kunst***, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen.

Klaus Winichner
geboren 1967 in Altötting
lebt in Berlin

2010 ***Displaced Fractures***, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, ***1910 Figur 2010***, Georg Kolbe Museum, Berlin. 2009 ***Klaus Winichner: Nie zeigen was man denkt***, Galerie Sandra Buergel, Berlin. 2007 ***Neueröffnung Gruppenausstellung Teil II***, Autocenter, Berlin.

Waldemar Zimbelmann
geboren 1984 in Agadyr (Kasachstan)
lebt in Karlsruhe

2010 ***Passage***, Meyer Riegger, Karlsruhe, ***Top 10, Meisterschüleraustellung***, Forum Würth Arlesheim. 2009 ***Schwere, Glück, Beschäftigung***, The Forgotten Bar Project, Berlin. 2008 ***Poor Memory***, Bendixen Contemporary, Kopenhagen. 2007 ***Ökumene***, ehem. Autohaus Zschernitz, Karlsruhe.

Claudia Zweifel
geboren 1981 in Zürich
lebt in Berlin

2010 ***Casting,*** Visite ma tente, Berlin. 2009 ***Reliquaries of Empires Dust – Exhibition of Museum Man,*** Bereznitsky, Berlin, ***Ode an die Zweifel***, Gmür, Berlin, ***Claudia Zweifel: More than undo, sagte er und ich verliebte mich***, Krammig & Pepper Contemporary, Berlin.

Ausstellungsansichten *Captain Pamphile*, Städtische Galerie Waldkraiburg, 2010

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Städtische Galerie Waldkraiburg, 2010

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Städtische Galerie Waldkraiburg, 2010

„Kapitän Pamphile, der
in seinem Leben einer
ganzen Menge von als tap-
fere Helden verkleideten
Hasenfüßen begegnet war,
folgerte, dass der Bär
vielleicht ebensoviel Angst
vor ihm wie er Angst vor
dem Bären hatte.“

Ausstellungsansicht *Captain Pamphile*, Städtische Galerie Waldkraiburg, 2010

Ausstellungsansichten *Captain Pamphile*, Städtische Galerie Waldkraiburg, 2010

„Captain Pamphile“ ist ein noch längst nicht auserzählter, „beweglicher“ Pop-Up-Bildroman, ausgestattet mit unzähligen Fußnoten, Links und Hypertexten – eine mit freibeuterischem Vergnügen vollführte Seefahrt, die ihr Unterwegs-Sein bis an die Grenzen der Übersteuerung ausdehnt.“ ESTHER BUSS

„Wo hat man in letzter Zeit eine derart reflektierte, aber auch vergnügliche Analyse eines Mediums, seiner Geschichte und seiner Ökonomie gesehen, die sich überdies noch als Lehrstück in Sachen kreativen Kuratierens anbieten würde?“ DOMINIKUS MÜLLER

www.pamphile.de

„ZUM GLÜCK WAREN ES MENSCHEN; HÄTTE ES SICH BEI IHNEN UM NORMALE WARE GEHANDELT, WÄRE DIE SACHE PHYSISCH UNMÖGLICH GEWESEN; DOCH IST DIE MENSCHLICHE MASCHINE EINE SO WUNDERBARE SACHE, SIE IST MIT FLEXIBLEN GELENKEN AUSGESTATTET ... UND SO HATTE KAPITÄN PAMPHILE BALD SCHON HERAUSGEFUNDEN, WIE ALLES MITEINANDER ZU VEREINBAREN WAR.“

ISBN-NR. 978-3-86572-026-9

Mit Arbeiten von Christoph Bannat, Tania Bedriñana, Peter Böhnisch, Lutz Braun, Jonathan Brewer, Hans-Christian Dany, Michael Deistler, Stephan Dillemuth, Hansjoerg Dobliar, Matthias Dornfeld, 3 Hamburger Frauen, Ulrich Emmert, Stefan Ettlinger, Heike Föll, Ane Graff, Ellen Gronemeyer, Anna Gudmundsdottir, Markus Gutmann, Sebastian Hammwöhner, Sophie von Hellermann, Uwe Henneken, Peter Herrmann, Nadira Husain, Dani Jakob, Dorota Jurczak, Kerstin Kartscher, Jürgen Kisch, Korpys & Löffler, Clemens Krümmel, Elke Krystufek, Friedrich Kunath, Nikolaus List, Hans-Jörg Mayer, Isa Melsheimer, Christina Morhardt, Ariane Müller, Piotr Nathan, Silke Otto-Knapp, Katrin Plavcak, Peter Pommerer, Christoph Prasch, Thomas Ravens, Gunter Reski, Daniel Roth, Peter Saul, Christoph Schäfer, Gitte Schäfer, Christian Schwarzwald, Markus Selg, Andreas Seltzer, Amy Sillman, Martin Skauen, Johannes Spehr, Peter Stauss, Stefan Thater, Wawrzyniec Tokarski, Susan Turcot, Markus Vater, Gabriel Vormstein, Marcus Weber, Klaus Winichner, Waldemar Zimbelmann, Claudia Zweifel.

Kuratiert von Gunter Reski & Marcus Weber

PHILO FINE ARTS