

HANS-JÜRGEN HAFNER

## VERSTREUT: DAN ASHER

Die Atmosphäre wirkt dicht, vermittelt sich äußerst intensiv. Fast konkretisiert sich die Nähe der Rückenansicht zum jeweiligen Betrachter körperlich, wird sie beinahe spürbar. Etwa zwei Drittel der kleinen Bildfläche nimmt die vage, verschwommen abgebildete, zudem kaum gestaltete Silhouette – nebenbei, der Rücken der Underground-Ikone Deborah „Blondie“ Harry – ein: schält sich als merkwürdig physisch erfahrbare und zugleich dramaturgisch wirksame Schwelle zu einer intimen Szenerie heraus. Sie gibt den Blick nämlich nur teilweise frei, lenkt auf ein kompositorisch hoch komplexes Drama in Schwarz/Weiß, auf der Basis eines (noch dazu) sehr klassischen Themas: dem Spannungsverhältnis zwischen Künstler und Modell.

Zwar nur minimales Detail in dieser Komposition, erscheint dafür mit außerordentlicher Präsenz bzw. Bedeutung der Autor des Fotos direkt im Mix mit seinem prominenten Bildanlass: zum Bild im Bild gepaart, über die Distanz hinweg reflektiert im für Modell wie Künstler gemeinsamen, gegenüberliegenden Spiegel. Mit im „Fokus“ zudem, das fokussierende Kameraauge, eingeeicht auf den vor schäbiger Wand bilddefinierenden Reflektor. Immerhin: Das kleine Foto kann an dieser Stelle als Öffnung, vielleicht als eine Art Passage fungieren: wird Übergang zu den momentanen Ebenen und flüchtigen Räumen in Form von Gesten oder Situationen und kann – ebenso – zu den komplex codierten Realisations- und Wahrnehmungskontexten leiten, wie sie sein Fotograf, der Künstler Dan Asher hervorruft. Dan who? Ach so, natürlich, Asher...

Bekannt scheint er wie der sprichwörtliche bunte Hund. Kaum ein Ort (zumindest im Rahmen der beschränkten Topografie von Art World), an dem nicht skurrile Anekdoten, ausführliche Erzählungen, mehr oder weniger treffende Legenden über Asher kursieren würden. Kolportiert werden da Erinnerungen an Reisen und Redeflüsse, spontane und/oder spektakuläre Aktionen, Dies und Das im Überfluss, pendelnd zwischen amüsiert Irritation und teils ärgerlichem Respekt. Stories unlimited, dazu Spuren ohne Ende: ein „legendärer Typ“ eben, so könnte eine erste Charakterisierung lauten. Das heißt also, der Mythos Dan Asher ist lebendig, die Person des Künstlers dazu als Echo oder Schatten zwar im Überfluss, nun, vorhanden. Dabei bleibt sie aber ebenso vage wie der marginale Widerschein im schäbigen Schminkspiegel dieser Umkleide, wohl in einer so formidablen Kult-Rockklitsche wie dem CBGBs, flankierend-versteckt etwas hinter der Schulter des prominenten Modells.

Jedoch fundieren nur wenige, überprüfbare Fakten den Mythos, ja dokumentieren überhaupt Ashers komplexen Lebensentwurf; bestätigen seine – wenn man so will –

DAN ASHER, oben: o. T. (Tuvan horse rider), 2002  
unten: o. T. (Steppe), 2002

Künstlerexistenz. Tatsächlich gibt es kaum einen repräsentativen Überblick über seine Arbeiten. Spärliche Teile des immensen und vielgestaltigen Oeuvres verteilen sich sporadisch und nur durchschnittsweise auf öffentliche und private Sammlungen, scheinen präsenter noch in Europa als in der Heimat, den USA. Publikationen, Literatur, Bildbände, Monografisches oder auch nur detailliertere Rezensionen zum Thema 'Asher' lassen sich im Prinzip an zwei Händen abzählen. Natürlich gibt's biografische Eckdaten, bildet sich eine chronologisch überschaubare Ereignis-Achse heraus. Immerhin lässt sich mit etwas Mühe eine seit Anfang der 80er Jahre regelmäßige (internationale) Ausstellungspräsenz rekonstruieren. Als Echo darauf finden sich dazu dann Illustrationen, Dokumente..., jedoch: Alle diese Spuren führen letztlich zu Asher selbst zurück, verweisen in puncto Belegbarem auf Wohnung/Atelier, auf Lagerräume oder das mitgeführte Gepäck, deuten auf den Künstler als sein spezifisches, auf eigene Erinnerungen als löchrig-schillerndes Archiv gestütztes Lebensmodell, was als stets neu zu kommunizierende, ständig sich weiter praktizierende Konstruktion präsent ist. Sich als und im Flow ausdehnen, sozusagen.

Aber apropos Eckdaten: Der Juli 1947 könnte eine Zäsur markieren. Jedenfalls herrscht in einer literarischen Wirklichkeit ab diesem Zeitpunkt reges, pulsierendes Treiben. Man pendelt sich in diverse Formen des Reisens zwischen Ortsveränderung und psychogeografisch-sentimentalem Umherschweifen ein. Etwa so: „Wohin denn, Mann?“ „Das weiß ich nicht, aber wir müssen los.“ Sal, Dean, Carlo Marx, oder Old Lee Bull: eine Bande kritischer Schriftsteller und enttäuschter (Street-)Intellektueller, dazu euphorische Hipster, Kleinkriminelle und Randexistenzen. Sie bilden eine aggressive und dabei zutiefst romantische Szene zusammengewürfelter bohemistischer Lebensentwürfe ohne Rücksicht auf High oder Low; dabei immer „on the road“, unterwegs im Strudel zielloser Bewegungen, vagierend und oszillierend zwischen vorläufigen, rauschhaft vorüberziehenden Höhe- und Tiefpunkten, wie's Jack Kerouac (1922-1969) in den fünf Chören seines Beat-Klassikers „On the Road“ gerne in sparsame Worte kleiden, in aller Brüchigkeit und Vorläufigkeit doch gerne festhalten möchte.

Dazu ein biografischer Fixpunkt: The city that rocks! Damals noch Osher, Daniel wird 1947 in Cleveland, Ohio, geboren. Um 1950 bewohnen die Industriestadt im Nordosten der USA über 900.000 Menschen. Neben einer großen farbigen Community strukturieren vor allem Zuwanderer aus Osteuropa, viele davon aus Ungarn und Polen samt einer massiven jüdischen Community nach zwei großen Siedlungsströmungen ab 1870 die Bevölkerungsstatistik.

## RE: ON THE ROAD

Dan Ashers seit den 70er Jahren sich kontinuierlich ausdehnendes Werk entzieht sich jedem schnellen Klassifizierungsversuch, verhält sich gegenüber einer kritischen Einordnung notorisch sperrig bzw. entzieht sich völlig. Das resultiert aus einer Vielzahl, dabei nicht nur praktischer oder logistischer Gründe. Denn, wie bereits gesagt, ein Überblick über Entwicklung und Episoden, über Wirkung und Rezeption des immerhin seit drei Jahrzehnten zwar stetig ausufernden, dabei teilweise auch wieder verschwindenden Oeuvres ist selbst nach umfassender Recherche nur annähernd zu bewerkstelligen.

Natürlich bedingen Ashers für Außenstehende eher undurchsichtige Verquickung von Lebensmodell/praxis und den jeweils angewandten, integrierten oder appropriierten künstlerischen Strategien, ferner die Spannweite der jeweils gewählten und zum Ausdruck gebrachten Thematiken und – in enger Verbindung dazu – die entsprechend zum Einsatz kommenden Medien, diese verfahren Situation.

„Lieben und Verwerfen“ benennt Jutta Koether die Arbeitsmotivation und -ökonomie der Pop-Legende Patti Smith (Jg. 1946). Sie präzisiert weiter: „Radikales Begehren. Alles verwenden, was einen berührt. Und keiner Form sich um der Form willen verschreiben. Alles gleichzeitig tun und sein wollen, von Anfang an: Künstlerin, Dichterin, Muse, Performerin. Sich ein Geleit von Helden suchen, nicht um sie zu zerstören, sondern um sie in ein Netz der eigenen Kreativität zu verstricken.“ (J. Koether: Patti Smith, in: SPEX, 7/1996, S. 34-39, S. 36) Für Asher könnte dieses Referenzsystem, ohne Wertung und garantiert unvollständig, etwa sein: Dylan, Tricky, D. A. Levi, spirituelle Lebensformen, Vic Chestnut, Artaud, Lord Buckley, Television, Art brut und jede Menge Outsider-Kunst, Burroughs... ein Netz aus Bezügen und Beziehungen, Obsessionen und Enttäuschungen, auf jeden Fall Materialien einer Strategie der Einverleibung. Symptom dafür: Ob in der Wohnung oder in einem x-beliebigen Hotelzimmer – den Boden doppelt ein Teppich aus Büchern, Magazinen, Tapes und CDs, Notizen, Skizzen, ergänzt quasi organisch die Input- und Trafomaschinerie 'Asher'.

## „GUESTARBEITER ON THE PLANET“

Auf einer rot eingefärbten Platte – mit Ausnahme einer markanten Kante gekurvt, organisch zugeschnitten – breitet sich wie auf einer Bühne etwa in Kniehöhe ein Miniaturgarten, eine Art Landschaft aus biomorphen Objektchen aus: da herrscht ein lebendiges Gewusel aus Finger- bis annähernd Faust-großen, fast standardisierten, aber sichtlich per Hand, dabei zügig modellierten Skulpturen. Meist aufrechtstehend neigen sie Fühler-, Antennen-ähnliche Köpfchen zueinander, strecken und winden sie sich als locker zum Arrangement gruppierte Population.



DAN ASHER, o. T. (Patti Smith), ca. 1970



DAN ASHER, „Attention Deficit“, Installationsansicht bei Richard Salmon, 1998. Courtesy Aurel Scheibler

Dabei handelt es sich einfach nur um etwas luft-trocknenden Ton, so simpel im Bastelladen zu erwerben wie als Material denkbar leicht handzuhaben. Das Resultat: Hunderte kleiner, ja kleinster Objekte, organische Mini-Skulpturen, die Impetus und beständiges Tun – Kneten, Drehen, Schichten, Reißen oder Falten – ihres Schöpfers in sich tragen: die in ihre Oberfläche, Textur eingepreßt, als Spuren des Formens und Bildens, bis in die Wiedergabe der Hautstruktur der

gestaltenden Hand hinein, ihren Geneseprozess transportieren. In wenigen Wochen entsteht dieser Garten, ein Bestiarium vielleicht, von immer mehr biomorph-abstrakten Figurinen belebt. Dazu ergänzen, stolz auf Sockel thronend, isolierte, handfeste Haufen.

Nun, vergleichbare Materialbehandlung, formale Ähnlichkeiten könnten sich da mit den „Shit Sculptures“ von Boris Lurie, mit Yayoi Kusamas mit Phallen dicht an dicht besetzten Objekten einstellen... No

Art. Kaum. Da gibt es stattdessen ein cremig-blasses, etwas gedrungenes „Bäumchen“ mit angeraut trockener, teils grindig, rissiger Oberfläche. Der Stamm wirkt plump, notdürftig auslaufend im Rudiment einer Krone. Die scheint aus dem Stumpf eher nur herausgezerrt, vielmehr zufälliges Ergebnis als gezielt modelliert zu sein, mit Textur: Wülsten, Abgründen, Löchern. Die Spitzen der „Krone“ laufen in gefransten Rändern, zerbrechlichen Ecken aus; doch wirken sie bei aller Schroffheit kaum aggressiv, eher zart, empfindlich.

All diese Skulpturen fungieren als deutliches Echo auf die Geschwindigkeit, das Transitorische ihres Herstellungsprozesses. Zwar immer Individuen, wirken sie vergänglich, alleine



DAN ASHER, o. T. (Object), 1993, Vorder- und Rückseite



DAN ASHER, Installationsansicht in der Galerie de Expeditie, Amsterdam. Courtesy Galerie de Expeditie

beinahe vom Verschwinden bedroht, sie bestehen als Masse – ohne erkennbaren Anfang oder notwendiges Ende. Jedenfalls friert dieses kleine, kaum zehn Zentimeter hohe Stück („o. T.“, wie viele andere zwischen 1992 und ‘94 entstanden) die Prozedur seiner Formulierung als Form-Werdung in eben seiner Gestalt ein. Es verweist zurück auf den Moment der künstlerischen Setzung: von der Idee zur spontan-schnellen, zugleich konservierenden Umsetzung. Diese Objekte wollen freilich im Kontext zueinander präsentiert sein, behaupten sich im Arrangement, z. B. dem installativen Setting auf mitunter zufällig gefundenen Sockeln, Tischen, Trägerkonstruktionen; kommunizieren in Konstellationen: in Genealogien, vielleicht über die Thesen konträrer Produktionsprinzipien oder -prozesse.

Seit Anfang der 90er Jahre lebt Dan Asher für mehrere sehr produktive Jahre in Köln. Quasi obsessiv artikuliert er sich in Serien. Nicht nur der Objekte. Damit korrespondieren Hunderte von kleinteilig akribischen Zeichnungen; auch sie touchieren eine Grenze. Fast nur zu Gast auf dem Papier mäandern sie als Nahtstelle zwischen figürlich/narrativem Assoziationsanlass hin zum rein Ungegenständlichen. Sie lassen sich als Köpfcchen, kleine Hände und Flügel, Tierrudimente, Geflechte mit oder ohne Wurzeln/Antennen dechiffrieren oder wie eine „Aufzeichnung“ ihrer Kreation per Hand, als Erzählung des Gestus, Protokoll der Kommunikation zwischen Stift und Träger

lesen. In der Tat bewegt sich Ashers Zeichnungs-Reigen in der Nähe zum Schreibprozess. Konzentriert umkreisen die Linien die markante Maserung des einmal ausgewählten, verschieden getönten Trägerpapiers. Zwischen vorgefundener Papierstruktur und unbewusster Thematik kringeln sich die Linien zur Form, verdichten sie sich in intensivierenden Momenten, wenn in ein Knäuel etwa ein kleines, schreiendes Gesichtchen hineinwächst. Dann wieder



DAN ASHER, o. T., ca. 1980



DAN ASHER, „Warped Universe(s)“, Installationsansicht bei Tomio Koyama, 2002, im Vordergrund der „Heroic Electronic Singing Bear Chorus“

rum bricht der Stift als Verlängerung der tastend-den-kenden Hand aus der stoisch repetitiven Bewegung zum groben Strich aus, zerschneidet dabei fast das Blatt, bezeichnet so aber die Qualität der Geste.

Dan Asher, Gastarbeiter in Sachen Kunst mit temporärem Wirkungsort Köln, kultiviert hier Automatismen in stetiger manueller Feinarbeit. Dies dokumentiert ganz hervorragend, ausführlich in Text und Bild, das wunderbare Künstlerbuch: „Dan Asher. Guestarbeiter on the Planet“ (hgg. von der Galerie Aurel Scheibler, Köln 1993). Der kuriose Titel führt aber noch weit über die biografische Station, die künstlerische Episode hinaus, verweist zurück zum Lebensentwurf ‘Asher’. Er formuliert einen Anspruch, lässt vielleicht sogar ein Selbstverständnis anklingen: Asher stilisiert sich so nämlich zum Gastarbeiter auf Erden, suggeriert im nächsten Schritt eine Herkunft von Anderswo, etwa aus den „unendlichen Weiten“. Er positioniert sein Zeichnen und Malen, das plastische Formen, die Fotografien, Texte, Videos, die dokumentarischen

Untersuchungen und medialen Experimente, dazu das Umdeuten und Arrangieren, Erzählen, Performen und Konfrontieren aus der Haltung dessen, der nicht dazugehört, als Outsider im jeweiligen Zentrum.

Zum Vergleich: Um wie viel pragmatischer versteht dagegen der Leiter der Agentur für geistige Gastarbeit, Harald Szeemann, seinen Job?

### DAN ASHER VS. THE USA

Dabei ist der Künstler vor allem erst einmal Amerikaner, lebt seit Jahrzehnten in New York bzw. ist, um ganz präzise zu sein, „East Village Veteran“ (Walter Robinson). Ist dabei aber notorisch „on the road“: mit Episoden in den trist-rußigen Stahlstädten Cleveland und Pittsburgh, Aufenthalt in Boston, Mexiko, der Wüste, Berkeley. Und trotz der unüberblickbaren Zahl neugieriger und kurzentschlossener Reisen (quer durch West- und Osteuropa, Grönland, Island, Südamerika, Madagaskar, Thailand, Japan, die Mon-



Courtesy Tomio Koyama Gallery

golei etc.) ist New York doch ein Standort, offensichtlich notwendige Homebase für die Phasen zwischen der Bewegung. Gleichzeitig bietet die Stadt aber auch Anlass und Bühne für ein andauerndes Monodram: Asher. Eine Erregung.

„fuzzy logic“ ist Titel eines lakonischen, vor allem durch den Zeitfaktor seit seiner Entstehung 1997 schier gespenstisch gewordenen Videos. In nur wenigen Minuten dokumentiert es, aus dem Flugzeugfenster gefilmt, den Landeanflug auf den New Yorker Flughafen Newark. Zuerst nur über den Monitor flimmernde, grautönig-abstrakte all-over-Struktur, schält sich langsam ein System von Schichtungen, Übergängen von Natur zu bebauter Fläche heraus, erscheint aus dem Dunst eine schemenhafte, architektonische Organisation und strukturiert allmählich die Bilderfolge der zufallsbedingten Kamerafahrt. Durch ineinander gestapelte, kleine Quader gewinnt die Projektion an Tiefe. Und gibt plötzlich ihre Vorlage, die nebulös verhangene Skyline von Manhattan

preis. Dabei zweimal lange im Zentrum der wegen der Einflugsschleife sanft geschwungenen Kamerafahrt: die mächtigen Twin Towers des World Trade Centres; eine seit dem 11. September 2001 vor „Bedeutung“ überkochende Situation.

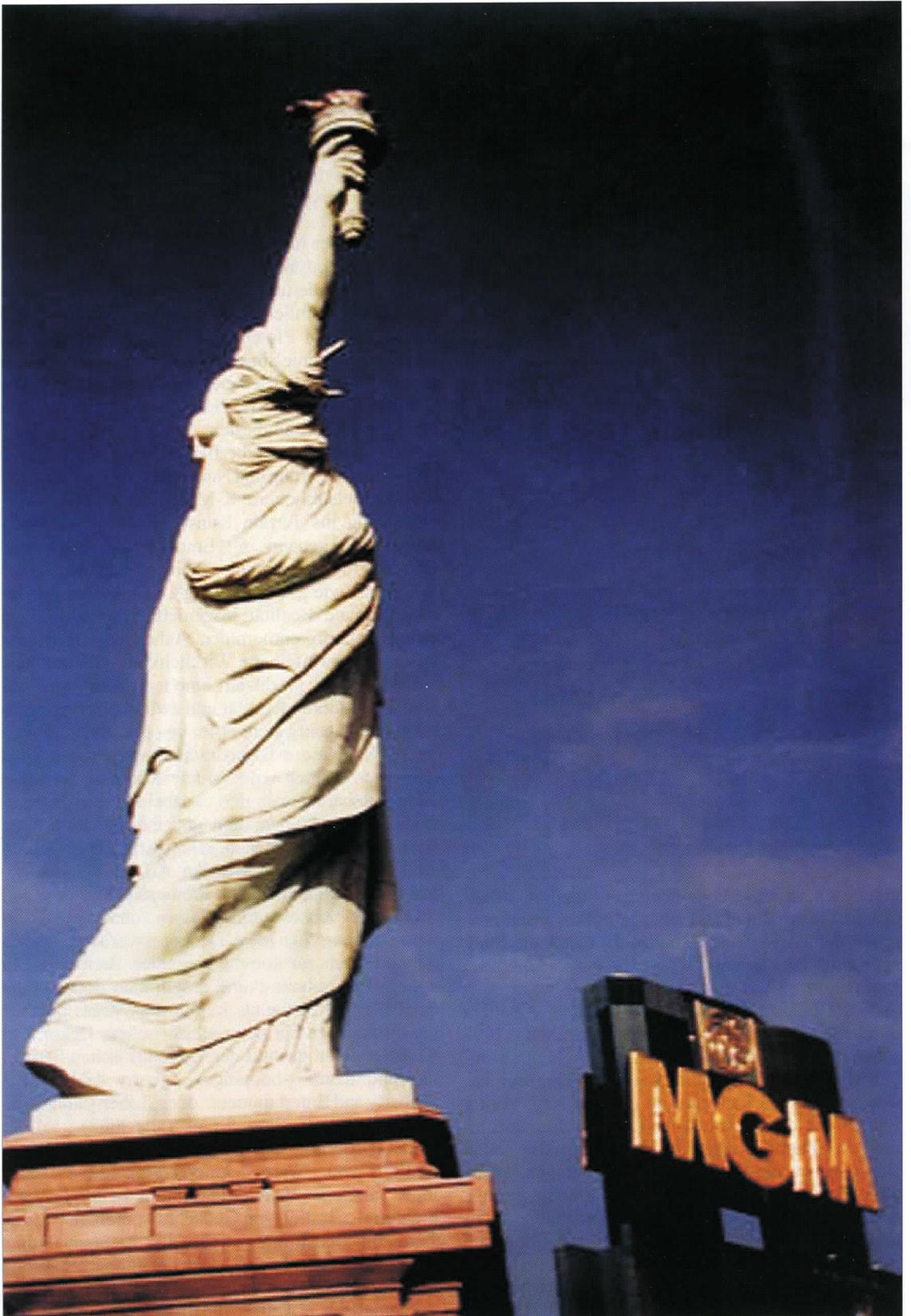
Dieses zufällige Dokument, etwa dreieinhalb Minuten fixierter Zeit von vor etwa fünf Jahren verlinkt an dieser Stelle mit Dan Ashers jüngster Installation im Rahmen einer Solo-Galeriausstellung in Tokyo. Sie trägt den Titel „Warped Universe(s)“.

Rückgrat der Installation bildet eine Reihe von elf Spielzeug-Teddybären (Made in China) in recht markanter Kostümierung: die repräsentiert verschiedene Charaktere, nämlich Feuerwehrmann, Polizist und Soldat, und auf Pfortendruck passiert – im Set des „Heroic Electronic Singing Bear Chorus“ (2001) – ein lärmig Batterie-betriebenes Gesangsspektakel; die Bärchen geben eine Art 9/11-Tribute-Liedchen „God bless the USA“ zum besten.

Asher kratzt an der Oberfläche. Er verlängert durch (Über-)inszenierung und Neucodierung die Trivialität von handelsüblichem K-Mart-Katastrophen-Merchandising ins Terrain Kunst. Derartige Vermarktungsketten gepaart mit Emotionalisierungs- und Banalisierungsstrategien scheinen dem Plot eines Spielfilms wie „Wag the Dog“, mit seinem nur für eine mediale Realität inszenierten, sonst fiktiven Kriegsszenario, entnommen. Asher legt die Bruchstelle – die zweifelhafte Wirklichkeit – frei und hebt auf die Bühne: produziert eine temporäre, im Kunstraum autonome Realität und zwingt zur Begutachtung. Gleichzeitig stellt er im neu gewonnen „Spielraum“ Regeln zur Disposition: fragt, wessen Spiel denn hier gespielt wird. Mindestens eine der möglichen Lesearten insinuiert er dabei in Form der fotografischen Dokumentation und Interpretation einer wiederum vorgefundenen, ja hausgemachten Dekonstruktion des Mythos Amerika. An den Wänden reihen sich Aufnahmen der Freiheitsstatue, dem auf mächtigem Sockel mittels Massen von Kupfer fixierten amerikanischen Ideal. Die Fotos werden in Ashers Schau jedoch zur kommentierenden Breitseite. Zur populären Freiheits-Ikone gesellt sich doppelbödig der Fake: die Statue als Replik, Las Vegas-tauglich geschrumpft zu nur mehr allusorischem Dekor. Der Künstler nennt das mit der Verve kritischen Semantik- und Kontext-hoppings: „Liberty itself“, bzw. „Liberty and Entertainment“ oder „Liberty and Amusement in Fantasy-Park for all“ (alle 2002).

Als chronologische Klammer des installativen Settings von „Warped Universe(s)“ dient „fuzzy logic“ in Gegenüberstellung mit aktuellerem Videomaterial, nämlich von Gedächtnisarbeit an Ground Zero: mit den himmelstrebenden Lichtsubstituten anstelle der Twin Towers, dazu der Fahne, „Stars and Stripes“, einsam auf Halbmast im Bildvordergrund.

Thematisch erweitert die Installation ein – von Asher wiederholt zum Einsatz gebrachter – Verweis



DAN ASHER, *Liberty and Entertainment*, 2002. Courtesy Tomio Koyama Gallery

auf universale Zusammenhänge mit Hilfe einer Serie geprinteter Aufnahmen des Hubble-Teleskops. „Warped Universe(s)“ rundet sich, mit Blick von „on the planet“ zurück ins All, zu einer Art kosmogonischem Zirkel.

### „LE FREAK, C'EST CHIC“ (CHIC)

Apropos Blickrichtungen. Sie spielen sowohl in der künstlerischen Praxis wie für das biografische Modell 'Dan Asher' eine wesentliche Rolle. Seine Präsentationen gestaltet er bevorzugt multimedial, transhistorisch, dabei thematisch sehr pointiert. Entsprechend häufig sind sie an die jeweilige Raumsituation angepasst, dabei mit pragmatischer Rotzigkeit inszeniert. Die spezifischen Ausstellungssettings verlangen entsprechend allmähliches, forschendes, vorwärtstastendes Sehen, provozieren, indem Betrachterpositionen, eingenommene Haltungen ständig zu überprüfen, mithin zu verändern sind. Nur so erschließt sich nach und nach die Vielzahl, der Facettenreichtum des zum Einsatz gebrachten Materials, dessen Herkunft, Qualität, spezifische Intention, dazu der Stellenwert im Ausstellungsganzen. So entsteht das dichte Referenzsystem, das Asher für einen bestimmten zeitlichen Rahmen durch ein Geflecht aus vorproduzierten Arbeiten, Fundstücken, auf den ersten Blick hin auch aus Kunstfremdem, ferner kombiniert mit situativ integrierten, flüchtigen Gesten (etwa einer mit Edding an die Wand gekritzelten Hommage an seine Mutter), herstellt.

Zentral ist ihm der Blick auf sich selbst im Wechselspiel mit der Wahrnehmung des Anderen, die Sicht auf Personen und Dinge, die Diagnose gesellschaftlicher Befindlichkeiten, die Analyse von Entwicklungen etc. und ihre Übertragung.

Zuerst das Ich: Obsessives Ausfließenlassen der Zeichnungen, das physische Echo, der haptisch reizende Charakter der Objektchen, das eigenwillige Tempo der teils sehr großen, oft nur gestischen, manchmal „brut“-figurativen Leinwände der 80er Jahre als kraftvolle Erzählungen ihres Entstehens, forschende Selbstporträts zeugen von konzentrierter, vielleicht egomanisch um's Selbst kreisender Energie. Diesen Eindruck könnte außerdem Ashers oft bekundetes, Interesse am Phänomen Autismus, seine gleichlautende Selbstdiagnose erhärten. Freilich: am 31. Oktober 1996 stellt der von Autismus betroffene, stumme Birger Sellin in wortgewandter Computer-Kommunikation eine Beziehung zu seinem Gesprächspartner Dan fest, deklariert vor laufender Videokamera ihr Verhältnis als „innerlich verwandt“ („Birger“, 1996).

An dieser Stelle zweigt allerdings eine neue Fährte ab, deutet sich ein weiterer Aspekt mit Wirkung auf die vielen Blickrichtungen rund um Asher an: Intensives In-Beziehung-Setzen kennzeichnet nämlich nicht nur die Ausstellungsdisplays des Künstlers, darin liegt ein weiterer Teil der Motivation für seine Arbeit. Und gerade im Einsatz der Medien Fotografie und Video belegt er ja auch seine verschiedenen

Kontaktaufnahmen zum Außen, legt seinen spezifischen, teilweise empathischen, manchmal impertinenten Blick auf soziale Situationen offen.

Dokumentation nimmt von Anfang an einen herausragenden Stellenwert im Oeuvre des Künstlers ein: per Kamera ist er Debbie Harry, Patti Smith, den Ramones, Television, all den frühen Punk-Stars von der Bowery, dazu Bob Marley und Band (ausführlich reproduziert in: Malika Lee Whitney, Dermott Hussey: „Bob Marley. Reggae King of the World, 2. Auflage“, San Francisco 1994) auf der Spur; eine Praxis, die ihn mit vielen Größen der New Yorker Szene, Gerard Malanga, Mapplethorpe, Chris Stein u. v. m. verbindet.

Gleichzeitig gilt Ashers Interesse immer auch den Outsidern: Pennern, Obdachlosen, Freaks, Krüppeln... Der trashige Glam der frühen Punk-Ära und die Desaster des Alltags stehen so in direktem Verhältnis. Asher hält drauf und legt mehr Bruchstellen offen. Er vermittelt mit seinen Schnappschüssen verschiedenster Schauplätze und sozialer Realitäten und, intensiver noch, mit seinen Videoaufnahmen situative Einblicke und fixiert dabei die stets vorläufigen Manifestationen unterschiedlicher Wirklichkeitssphären. Doch trotz aller Impertinenz des „Draufhaltens“ verbleichen die Arbeiten weder in historisch nostalgisierender Patina noch versickern sie in zum sozialen Engagement stilisierten Voyeurismus oder aufklärerisch didaktischer Geste.

Hier ist einer mit dem „Röntgenblick des Outsiders“ (Gretchen Faust) am Werk, der naturgemäß neuralgische Punkte aufspürt, in ihrer Intensität und Dimension, sogar als Qualität erkennt. Zum Beispiel „far from the madding crowd“ (1997); fast neun Minuten teilweise wackliger Spieldauer, gefüllt mit nur einer Einstellung. Es handelt sich um die Dokumentation einer konzentrierten Beobachtung: Schauplatz ist die Straße, eigentlich nur ein Ausschnitt, eine ziemlich alltägliche Szenerie mit hastig vorübereilenden Passanten, Verkehr als Bewegung und (anstelle des Soundtracks) Lärm. Doch primär widmet sich die Kamera einer halb verborgenen Eksksituation; Asher filmt von der gegenüberliegenden Seite aus ein von der urbanen Dynamik unberührtes Terrain. Dort findet ein sensibles Monodram, ein selbstversunkenes Spiel, getragen von ritueller Energie statt: Zwei Hände beschäftigen sich mit einer alten, schmutzig-weißen Plastiktüte, falten, kneten und reißen daran. Die Hände gehören einer ärmlich gekleideten Frau, wahrscheinlich eine Obdachlose, die sich gänzlich unbeeindruckt vom innerstädtischen Trubel und ebenso unbeachtet davon ihrem Tun widmet.

In einem kurzen Text erläutert Asher sein Interesse an dieser Situation, sie derart im Video einzufangen. Er diagnostiziert das Nebeneinander zweier Existenzformen, Realitäten: „These two universes are parallel yet distinctly separate both spacially and temporally. Presently they suffer an uneasy coexistence but hopefully someday they will better understand one another.“ (in: „it always jumps back and finds its



DAN ASHER, far from the madding crowd (stills), 1997. Foto: Peter Cox. Courtesy Galerie de Expeditie, Amsterdam

way“, hgg. von de Appel Foundation, Amsterdam 1997, S. 27).

Vergleichbar wären in diesem Zusammenhang auch die Videoarbeiten „nowhere man“, „notes from the underground“ oder „waiting for godot“, ferner die irritierenden Aufnahmen einer mittels Zeichensprache geführten, von der Umgebung komplett losgelösten Diskussion einer Gruppe farbiger Taubstummer („signs of the time“; alle 1997). Örtliche und räumliche Koinzidenz bei gleichzeitiger Unverbundenheit, Nachbarschaft als (Un-)Möglichkeit einer gegenseitigen Bezugnahme, das Fehlen von Kommunikation bzw. Verständigungsspielräumen fungiert als gemeinsamer Nenner, verbindet die Thematiken all dieser flüchtigen Situationsprotokolle. Auf den doku-

mentarischen Ansatz bezogen genügt sich Dan Asher allerdings nie als Chronist seiner Zeit oder Sachwalter bevorzugter sozialer Existenzformen: vielmehr stellt er Material für Synthesevorgänge her, markiert er Zeiteinheiten in ihrer spezifischen Bedeutsamkeit um sie in erweiterte kontextuelle Rahmen zu überführen. Interessant ist zudem eine weitere Verschiebung, der Austausch der Betrachterpositionen: in der Übergabe der Perspektive des Künstlers an den jeweiligen Rezipienten.

#### DAN ASHER VS. THE USA/LE FREAK – REMIX

Gretchen Faust konnotiert in ihrem Beitrag zu „Guestarbeiter“ Ashers sicherlich auch selbst gewählten



DAN ASHER, o. T. (St. Monica), 1996



Standort als Outsider auch in Bezug auf seine Position im Rahmen der Kunstszene. In dem Zusammenhang nämlich ist er für sie „eine Art selbsternannter Sprecher für die Version der Kunstwelt von Ripleys Believe-it-or-not (...)“; Asher „weist stets auf die neuesten heuchlerischen Tendenzen hin, die er mit dem Röntgenblick des Outsiders besser erkennt als andere.“ Sie ergänzt: „Als ‘Insider’s Outsider’ ist ihm ein prophetischer Patent-Kommentar eigen (...)“, der, kurz gesagt, in deutlicher medialer Umsetzung, teils plakativ, reißerisch Ausdruck finden kann.

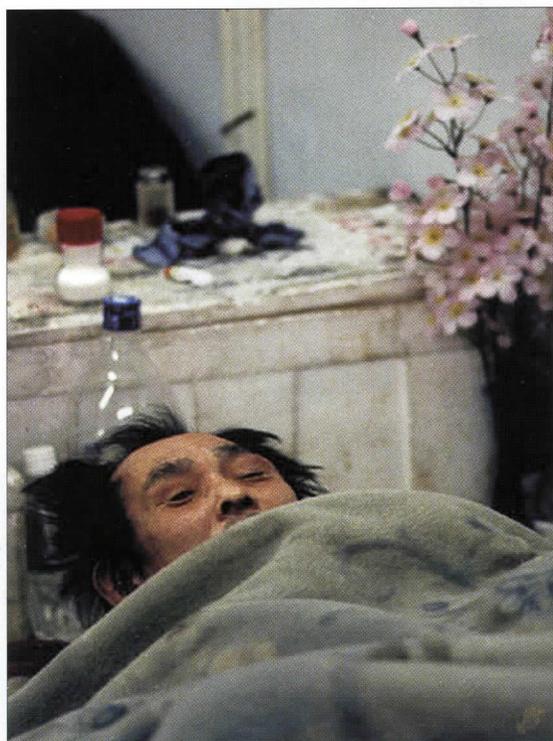
Der Künstler also auch Sand im Getriebe des Systems, ein Nestbeschmutzer? In seinem Tun ebenso propagandistisch wie polarisierend? Asher beweist wirklich ein Faible für Randzonen, für Aufenthaltsorte im Dunstkreis des Zentrums. Und er reklamiert für sich die Position des informierten Outsiders, handelt bei Bedarf, Laune oder Ärger, und nicht eben zimperlich, etwa nach den Regeln eines politisch korrekten Campus-Kodex. Das kann deftige Kommentare in Form von eimerweise verschüttetem Schweineblut bei einer New Yorker Eröffnung Hermann Nitschs bedeuten, sich in mutwillig applizierten Dildos beim Documenta 9-Beitrag von Charles Ray äußern. Manchmal genügt nur ein kleines Detail im Rahmen eines Ausstellungsbeitrags: „Please Touch With Impunity“ heißt es dann, eingestreut in das Legendenpatchwork zu den Exponaten; Asher ironisiert mit solch knapper Geste die sorgfältig formulierten Verhaltensregeln und Sicherheitsvorschriften zu anderen Kunstwerken der Schau, bringt Moral als Widerpart ins Spiel technischer und ökonomischer Erwägungen. Daneben: eine aus den Blättern des „365 daily confirmations I CAN DO IT! calendar“ zusammengesetzte, flattrige Wandtapete, konfrontiert als en bloc-Auflistung euphorischer Lebensmaximen, passend zum amerikanischen Traum vom Ich.

Ähnlich verhält es sich mit Installationen zu (gesellschafts-)politischen Themen, etwa zum Golfkrieg oder zur Abtreibungsproblematik, oder, wie in der jüngsten Schau: der Bewältigung von 9/11. Niemals nur auf die Kamera beschränkt: Im Terrain Kunst wie im Alltag, Asher hält drauf.

Mehr noch als saftiger Humor, schließt der oft beschrittene Konfrontationskurs in Konsequenz Konflikte, Brüche, Enttäuschung ein; das Ende von Partnerschaften, Kollaborationen – Dan Ashers Verhältnis zum Kunstmarkt gäbe ein weiteres interessantes Kapitel ab.

### „THIS IS NOT A FUCKING PHASE!“ (GREEN VELVET)

Als diffiziles Geflecht aus Material, Thematik und Intention, als Netz von Strategien auf Basis unterschiedlicher Codes und Kontextualisierungsmechanismen, entzieht sich Dan Ashers zusätzlich tief in seinem Lebensmodell verankerte künstlerische Praxis – wie gesagt – einer präzisen Lesart, jedem An-



DAN ASHER, o. T. (Edo Series), 1997



DAN ASHER, o. T. (Wrestling), 1999

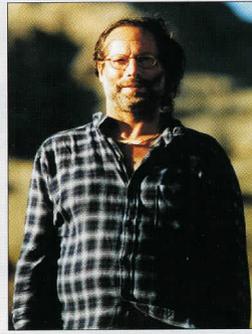
spruch auf exakte Einordnung und Kategorisierung. Tatsächlich erzählt sich hier eine sehr eigenwillige Geschichte verschwenderisch auf immer wieder wechselnden Ebenen fort, drohen einzelne Erzählstränge von Zeit zu Zeit zu verschwinden um sich an anderer Stelle wieder neu zu formieren, zu präzisieren oder zu bündeln. Das entspricht zudem Ashers Bekunden, an einer Kunst der Oberflächen, an „surface stuff“ generell nicht interessiert zu sein.

Dennoch lassen sich neben den skizzierten thematischen Akzenten auch formale Kriterien als bedeutsame Achse im Werk des Künstlers feststellen. Eine Art ästhetischer Klammer hält noch die stetig variablen Amplituden, die grandiose Spannweite eines sich für Asher ständig neu erschließenden Materialreservoirs zusammen. Denn trotz aller Heterogenität, dem pulsierenden Wechsel der Medien, den Transferprozessen zwischen High und Low, zwischen DiY-Pragmatismus und Anti-Pose markiert ein starkes „formales Rückgrat“, immanente Zusammenhänge. Faktoren wie Komposition, die Einbeziehung von Zeit oder Vernetzbarkeit spielen dabei eine besondere Rolle, anschaulich z. B. im Fall der Landschaftsfotografien: etwa der Serie von „Icebergs“ (vgl. Ashers Beitrag „fevered cabin – antarctic figments“ in: zingmagazine nr. 7/autumn '98). Der Künstler zeigt Eisberge als vergängliche Monumente von gleichzeitig majestätischer und fragiler Schönheit. Dabei gelingt ihm – und zwar nicht erst in den vergrößerten Abzügen – die Intensität, eine beinahe schon skulpturale Präsenz der farbig leuchtenden Eisgiganten zu transportieren. Ergänzende Antithese dazu könnten die Momentaufnahmen einer Wrestling-Szene oder die Impressionen der Fleischmassen eines gewichtigen, vollbärtigen Fans (2000), eines in sich ruhenden jüdischen Metzgers (Mitte 70er) sein.

Der Faktor Zeit als dynamisches Konservieren führt hier weiter: Asher konzentriert Dauer einerseits im sensiblen Fixieren der Vergänglichkeit eines Augenblicks, sendet sie durch die Unruhe der Kamera-führenden Hand ans unmittelbare Erleben. Nebenbei scheint er Zeit förmlich aber auch zu zerstäuben, Grenzen zwischen historischen Episoden einzuebnen oder im dynamischen Rausch der Bilder, Zeichnungen und Objekte zu relativieren; ruft Kunst hervor, die immer auch an ihr Verschwinden grenzt. Analog lösen sich in den Texten des Künstlers die Worte in semantischer Übercodierung auf, komplizieren sie sich zur Aura eines sprachlichen Jonglierspiels. Asher vermittelt, indem er zwischen den Realitäten laviert, ephemere Bedeutungen zuteilt, auf der Bühne bzw. im Rahmen seiner Aktionen komplexe Vereinbarungen trifft und zu Zugnahmen einlädt.

Freilich: Durch die Lücken in den Maschen dieses zugleich unregelmäßigen und kontinuierlichen Gewebes verstreut sich: Dan Asher.

## BIOGRAFISCHE DATEN



DAN ASHER, 1947 in Cleveland/Ohio geboren. Studium der Soziologie und Anthropologie. Reisen und Aufenthalte in Europa, Südamerika, Japan. Lebt und arbeitet in New York.

Einzelausstellungen (Auswahl):

1982 Club 57, New York.  
1983 Red Bar, New York.  
1985 John Good Gallery, New York (mit Michele Zalopany).  
1986 Simon Cergio Gallery,

New York. 1992 Aurel Scheibler, Köln. Galerie Daniel Blau, München (mit Marc-Françoise Auboire). 1993 „sight unseen“, Factual Nonsense, London. Simon Watson, New York. 1994 Galerie Gebr. Lehmann, Dresden. Galerie Johannes Zielke, Berlin. Kunstverein Düsseldorf. De Pont Stichting, Tilburg. Galerie Tanya Rumpff, Haarlem. Galerie de Expeditie, Amsterdam. 1995 Galerie Bismarck, Bremen. Galerie Johannes Zielke, Berlin. Galerie Daniel Blau, München (mit Taewoo Kang). Produzentengalerie, Hamburg. 1996 Kunstmuseum Winterthur. Susan Inglett, New York. „Cartwheel Galaxy“, Galerie de Expeditie, Amsterdam. „new-old-odd“, Aurel Scheibler, Köln. 1997 Burnett Miller Gallery, Los Angeles. Tomio Koyama Gallery, Tokyo. Galerie de Expeditie, Amsterdam. „Focus“, Galerie Lelong, Zürich (mit Joan Banach). 1998 „edition séparée & neue Photographien“, room 4, Aurel Scheibler, Köln. „Attention Deficit“, Richard Salmon, London. 1999 Tomio Koyama Gallery, Tokyo. „Ice(s)“, Grant Selwyn Fine Art, New York. Galerie de Expeditie, Amsterdam. 2000 „The Iceberg Series“, American European Fine Arts, New York. 2001 Paula Cooper Gallery, New York. „Antarctica“, Galeria Antonio Ferrara, Reggio Emilia. 2002 Gallery Sink, Denver. „Warped Universe(s)“, Tomio Koyama, Tokyo.

Gruppenausstellungen (Auswahl):

1980 Times Square Show, New York. 1981 Manifesto Show, New York. 1983 Terminal Show, New York. 1984 Pat Hearn Gallery, New York. Piezo Electric Gallery, New York. Virginia Museum, Richmond. „East Village Art in Berlin“, Galerie Zellermyer, Berlin. 1989 Hofstra University Museum, Long Island. 1991 American Fine Arts, New York. 1992 303 Gallery, New York. Drawing Center, New York. Kubinski, Köln. 1993 Galerie Daniel Blau, München. Galerie Tanya Rumpff, Haarlem. Achim Kubinski, New York. 1994 Galerie Tanya Rumpff, Haarlem. „Green“, Torch Gallery, Amsterdam. Galerie Beaumont, Luxemburg. „Der große Guckkasten“, Galerie Paszti-Bott, Köln. The Puffin Foundation Ltd., New York. Museum Beekestijn, Velsen. 1995 „Das Lied von der Erde. Kunst aus Keramik“, Galerie für Angewandte Kunst, München. Griffelkunst, Hamburg (Wander-ausstellung). Blum & Poe gallery, Santa Monica. 1996 „All of a sudden“, Aurel Scheibler, Köln. „The Cool & The Crazy“, McGrath Gallery, New York; Govinda Gallery, Washington/DC. „Sammlung Speck“, Museum Ludwig, Köln. „Videonale“, Kunstverein Bonn. Kunsthalle Köln. „La belle danse, une langue codée“, Galerie Beaumont, Luxemburg. 1997 „It always jumps back and finds its way“, De Appel, Amsterdam. „All of a sudden II“, Aurel Scheibler, Köln. Anton Kern Gallery, New York. 1998 „Wasser“, Galerie Bodo Niemann, Berlin. „Figures & Fragments“, Galerie Lelong, Zürich. „Brückengang“, Köln. 1999 „Paradies Eight“, Exit Art, New York. „29x6h“, Dia genes Foundation, Düsseldorf. 2000 „All you need is love“, Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk. „Von Edgar Degas bis Gerhard Richter: Arbeiten auf Papier aus der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Winterthur“, Kunstmuseum Winterthur; mit Stationen in Prag, Salzburg, Münster, Nürnberg. 2002 „Architektur und Landschaft“, Galerie Bodo Niemann, Berlin. „Whisper“, Aurel Scheibler, Köln.