

selected by Angela Köntje & Peter Frey

PUCKI KRAFT

PUCKI
KRAFT

PUCKI

KRAFT

KRAFT

Grußwort und Dank

Angela Köntje & Peter Frey



Abb. 1

| 2 |

| 3 |

Wir freuen uns, Ihnen anlässlich der programmatischen Ausstellung, die die neusten Arbeiten von Pucki Kraft versammelt, die dazugehörige Publikation präsentieren zu dürfen.

Die Ausstellung gibt dem Publikum Einsichten auf überraschend neue konzeptionelle ästhetische Trends, die den Eindruck vermitteln Bestand zu haben und gleichzeitig weiterverfolgt werden zu müssen. Diese Arbeiten von Pucki Kraft sind Bestandteil unserer deutschen Kultur. Sie reflektiert die freiheitliche Entwicklung einer neuen Künstlergeneration, der keine Grenzen gesetzt zu sein scheinen.

Nun entstand in enger Zusammenarbeit mit der KünstlerIn eine delikate gestaltete Monografie mit den verschiedenen Aspekten ihres Werkes. Sorgfältig ausgewähltes Bildmaterial, sowie Gespräche und die Arbeit interpretierende Texte zeichnen ein komplexes Portrait dieser sensiblen wie kraftvollen Künstlerpersönlichkeit.

Pucki Kraft hat anerkannte Maßstäbe für die erforderliche Qualität innovativer Ausdrucksformen gesetzt. Ihre Kunst strahlt nicht nur in die deutsche Kulturlandschaft innovative Impulse aus, sondern genießt auch im Ausland unerwartet viel Aufmerksamkeit. Dafür ist die Authentizität ihrer künstlerischen Arbeit ein entscheidendes Kriterium.

Pucki Kraft: Eine KünstlerIn, die noch immer viele künstlerische Aufgaben vor sich sieht. Die Herausgeber sind Pucki Kraft nicht nur für das ausführliche Gespräch sondern auch für die Zusammenstellung der 20 Exponate tief verpflichtet. Daher geht unser Dank an Pucki Kraft, obwohl es ihr schwergefallen ist die Verantwortung für Ausstellung und Buch abzugeben, an die Kollegen in den deutschen Ausstellungsinstitutionen, die diese Ausstellung übernehmen werden, aber auch in besonderer Weise an Birgit Effinger und Hannah Kruse vom Goldrausch Künstlerinnen Art IT, die durch ihre Arbeit die Finanzierung der Druckkosten für den Katalog ermöglicht haben.

Abgekupfert ist fast Gold

Zu Pucki Krafts Verschiebungen
von Kontext und Raum

Peter Frey

| 4 |

| 5 |



Abb. 2

Licht und Raum. Die sozial konnotierte Kargheit zwischen den Wänden in Pucki Krafts Berliner Atelier wird zur raumgreifenden Installation in ihrer institutionell ausgerichteten Werkschau. Mit *Das Duett*, also mit der In-Eins-Setzung zweier gestischer Positionen, hat die KünstlerIn die Ausstellung betitelt. Ebenso den Werkkomplex, den sie seit einigen Jahren akribisch bearbeitet und ihn zugleich in seinen stetig prozesshaften Zwischenzuständen im Rahmen namhafter institutioneller Zusammenhänge kontinuierlich präsentiert.

Als Räumlichkeiten bezeichnet Kraft diese – aber auch alle anderen vergleichbaren – Zusammenhänge und schafft damit einen zentralen Begriff für ihr Schaffen. Ihr Verständnis dessen ist eine Übernahme von Michel de Certeaus Raumbegriff wie er ihn in seiner Schrift „Kunst des Handelns“¹ formuliert. Räume generieren sich dort als Bewegungen zwischen Orten, bedingen also Verknüpfungsleistungen, die ein Handeln implizieren.

Im Setting ihrer spröden Installation, die Ausstellungsort, Theater- und Lichtspielbühne, aber zugleich auch ihr wirklicher Arbeits-, Wohn- und Lebensraum ist, wird diese Leistung von Akteuren erbracht, die die KünstlerIn im Sinne Pierre Bourdieus verstanden wissen will.² Sie sind es, die – mit all ihren sozio-ökonomischen Stellungen, ihren Einsätzen, ihren Habitus‘ – den Raum der Kraft'schen Kunst in ihrer relationalen Bedingtheit konstitutiv gestalten. Egal ob Künstler, Mitarbeiter, Ausstellungsbesucher oder -macher, Pucki Kraft führt sie in einem Konglomerat sich scheinbar gegenseitig ausschließender Bezugssysteme zusammen, die sie mit einer unabdingbaren Konsequenz verknüpft und immer weiter verschachtelt, um so soziale Bedingungen und Abhängigkeiten auf bildkünstlerischer Ebene im Raum sichtbar zu machen.

Bereits 1997, als Pucki Kraft ihr unscheinbares, kaum finanzierbares Atelier in New York bezieht, ist dies die erste noch „unbewusste“



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

Abb. 3-7 von links nach rechts:
Der Künstlerfreund,
Der Galerist, Der Museumsdirektor,
Hanne D., Richard W.

Geste und zugleich symbolischer Akt für ein Werk, welches emblematisch für eine KünstlerInnengeneration und deren NachfolgerInnen steht, die sich allesamt auf räumliche Simultaneität, Reenactment und damit einhergehend auf Kontextualität beziehen.

Nicht allein als Lebens- und Schaffungsmittelpunkt der folgenden acht Jahre, sondern zugleich auch als Ausgangsmaterial ihrer Arbeit selbst, wird ihr Atelier zusammen mit seinem konkreten Umfeld – den Künstlervierteln der Metropole – zum Sprungbrett ihrer künstlerischen Karriere. Ein Umstand, den sie späteren Produktionen, wie dem Arbeitskomplex *Das Duett*, immer wieder re-integriert, indem sie ihre eigene Position und Herkunft in ein Beziehungsgeflecht indifferenter Autorenschaft subtil zu korrumpieren sucht.

Vor diesem Hintergrund und in sich selbst zurückgezogen beschäftigt sie sich mit Licht und Raum. Es entstehen Entwürfe dessen, was sie zu ihrem ureigenen System entwickelt: Der soziale Raum als Grundlage jeglicher künstlerischer Produktion in Koinzidenz mit den Mitteln der Reinszenierung kunsthistorischer Vorlagen. Immer wieder zeichnet sich ihre Arbeit im Licht der Aufklärung und ihrer Idole ab, die sie schätzt – wie alles Klassische.

Das Duett ist dementsprechend zwei Figuren der Kunst- und Zeitgeschichte gewidmet: Hanne D., der großen deutschen Konzeptionistin und Richard W., Romantiker. Richard W. steht für Politik, Hanne D. für Wissenschaft. Die Arbeit ist kritische Hommage und Dokumentation zugleich, die ihre eigenen medialen Voraussetzungen jedoch nie außer Acht lässt und somit das Kriterium einer selbstreflexiven Vorgehensweise ihrer Arbeit und dem zentralen Moment ihrer kleinbürgerlichen Herkunft impliziert.

Elementare künstlerische Mittel sind dabei nicht allein eine „konsequente Adaption und bedingungslose Übernahme identifikatorischer Fremd- und Eigensubjekte“³, sondern auch handlungsbasierte Aufführung und konkret gelebte Simultaneität: Arbeit, Alltag und

Dokumentation führt sie dementsprechend folgerichtig im Setting eines modellhaften Applikats von Richard W.'s universellem Repräsentationsapparat – die materielle Grundlage der Installation selbst – als Gesamtgefüge auf.⁴ Sie sind eingezwängt in das Kraft'sche künstlerische Gefüge vor der Folie politischer Moral und sozialer, wie ökonomischer Möglichkeiten eines Subjekts.

In aller Deutlichkeit zeigt sich dies auch in der *Eigen-Zeit*. Sie ist integraler Bestandteil des übergeordneten Werkkomplexes *Das Duett* und verweist auf die Unausweichlichkeit von Prozessualität und Performativität künstlerischen Schaffens.

Gezeigt wird die KünstlerIn in einer selbstverständlichen Pose der Vorbereitung und des Vollzugs eingeübter Ruhe und Konzentration. Beides braucht sie mehr als die bei Künstlern so oft vermutete Emotion. Ambivalent hingegen bleibt die Funktionsbestimmung ihres räumlichen Umfelds, der allein Aufschluss geben könnte über die Bedeutungsebene der im KünstlerInnenkörper materialisierten Geste. Im Titel scheint der Schlüssel einer Deutungsmöglichkeit zu liegen, doch auch er versagt sich einem direkten Verstehen, einer schnellen Akzeptanz. Was offen bleibt ist die Frage nach einer Definition der Grenze, die das Begriffspaar Freizeit/Arbeitszeit im Kontext künstlerischer Realität klar voneinander zu trennen vermag. Eine Zuordnung zum Begriff der Selbstprekariisierung⁵ drängt sich hier auf und lenkt den objektivierten Blick – über die selbstironisierende Präsentation Krafts – auf ein soziales Klima, in dem die Akzeptanz von Distinktionsgesellschaften jener von staatlichen Institutionen vorgezogen zu werden scheint.

Grundlage der Arbeit und des gesamten Werkkomplexes sind folglich die wesentlichen Gebrauchsformen des Habitus als Mittel gesellschaftlicher Positionierung. Innerhalb diverser Formate hat Pucki Kraft versucht diese Faktoren zu thematisieren und für sich zu

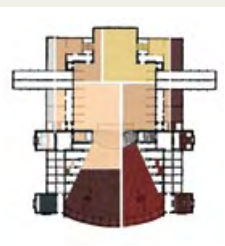


Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

Abb. 8-10 von links nach rechts:

Richard W.'s universeller Präsentationsapparat, Aus dem Archiv der Pucki Kraft, Eigen-Zeit 1

nutzen. Die Utopie *Gesamtkunstwerk*⁶ trifft im Raum ihrer Aufführung – dem Ausstellungsort – auf die Vorstellung eines prozesshaften und kontextuellen Werkbegriffs. Thematisiert werden so die Lücken und Auslassungen, – wie technische, distributive und soziale Bedingungen – die dem Kunstwerk und dem schaffenden Subjekt zwangsläufig konstitutiv eingeschrieben sind, und über die häufig – unter den Prämissen eines auratisierenden Objektbegriffs – naturalisierend hinweggesehen wird.

Pucki Kraft verschiebt Kontexte und kontextualisiert Verschiebungen. Sie analysiert, sie ordnet, um mit unausweichlicher Konsequenz Relationen und Bedingungen bewusst zu machen. Sie beschreibt somit das soziale und kulturelle Klima unserer Zeit.

Die KünstlerIn weiss aus der Geschichte wie Kunst, Literatur und Musik politisch missbraucht werden können. Daher war ihr Ziel, das sie auch erreicht hat, eine kontextuelle Kunst. Sie ist lesbar, aber nicht benutzbar. „*Meine asketischen Dekonstruktionen und meine künstlerische Produktion sind für jeden Politiker unbrauchbar.*“⁷ Mit ihrer Kunst kann man die Massen nicht aufheizen, keine Weltverbesserungsprogramme anregen. Ihr Wunsch nach Unabhängigkeit und vor allem ihre Besessenheit für das Wahrhaftige sind Motivation und Motor für ihr Schaffen. Ihr Motto: „*Das Wahre ist schön und ich mag Schönes*“.⁸

¹ de Certeau, Michel (1980): *Arts de faire*, Paris (dt. *Kunst des Handelns*, Berlin 1988)

² Bourdieu, Pierre (1982). „Der Sozialraum und seine Transformationen“. In: *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main, S. 171–210

³ Pucki Kraft im Gespräch mit Peter Frey am 14.08.08

⁴ In seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* ordnet Richard W. die einzelnen Künste einem gemeinsamen Zweck unter. Die zunehmende Arbeitsteilung und die egoistische

Vereinzelung in der Gesellschaft sollen aus seiner Sicht aufgehoben werden. Auf einem anderen Weg sollte diese Universalität zurückgewonnen werden: durch gleichberechtigte Arbeit der Ausführenden am Kunstwerk im Dienste seines Autors. W. spricht von einer „*Genossenschaft aller Künstler*“. Er geht dabei von ästhetischen Vorstellungen der Romantik, von der Philosophie Arthur Schopenhauers sowie von politischen Vorstellungen im Umkreis der Märzrevolution aus, die eine soziale Utopie verfolgen: „*Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.*“ (Richard W., *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, Kap. 5)

⁵ siehe hierzu auch: *Totale Partizipation – Radiakale Entspannung*. Hg: Caroline Lund und Christine Woditschka, Berlin, 2007

⁶ Als Gesamtkunstwerk bezeichnet man ein Werk, in dem verschiedene Künste, wie Musik, Dichtung/Text, Performance, Architektur/Installation und Malerei, vereint sind. Dabei ist die Zusammenstellung nicht beliebig und illustrativ: die Bestandteile ergänzen sich notwendig. Das Gesamtkunstwerk hat eine „*Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität*“ (Odo Marquard). Es ist kein demütiger Hinweis auf die göttliche Schöpfung, wie bei aller Pracht noch die Kunst zwischen Gotik und Barock, sondern es erhebt Anspruch auf eigene Geltung. Die Idee des Gesamtkunstwerks entstand in der Zeit der Romantik. Der Philosoph Friedrich Schelling betonte etwa die „*nothwendige Gottwerdung des Menschen*“ (*Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge*, 1802). Dieses gesteigerte Selbstbewusstsein erlaubte es, das Schaffen des Künstlers dem Schaffen der Natur gleichzusetzen. Der Ausdruck wird erstmals vom Schriftsteller und Philosophen Eusebius Trahandorff in dessen Schrift *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827) verwendet. 1849 taucht er in Richard W.'s Schrift *Die Kunst und die Revolution* wieder auf.

⁷ Pucki Kraft im Gespräch mit Peter Frey am 14.08.08

⁸ Pucki Kraft im Gespräch mit Peter Frey am 16.08.08



156





„Mein Geheimnis ist, dass ich
keine Herkunft habe.“

Im Gespräch mit Pucki Kraft

Peter Frey & Angela Köntje



Abb. 14

| 16 |

| 17 |

Peter Frey Wenn man hört: „Künstler!“, dann denkt man an Malerei, dann denkt man an Plastik ...

PUCKI KRAFT Und damit habe ich es überhaupt nicht zu tun! Ich mache weder eine Plastik, doch ich baue. Ich mache weder Malerei, doch ich beschreibe Räume. – Also Wohnzimmerbilder von mir gibt es nicht.

(denkt kurz nach) Kunst als Überbegriff heute – letztlich seit Wagner, Schwitters, Lissitzky, usw. – in Koinsidenz mit Malerei und Literatur ist mein Anliegen.

Angela Köntje Worum geht es dir mit diesem Anliegen?

PK Um Existenz. Um Be-Schreiben. Der Begriff des Subjekts und des Werkes ist Endfazit meiner Arbeit.

PF Worum geht es dir denn in deiner Arbeit?

PK Um nichts schlechteres zu tun, als was – wenn – im Guten ist. Kapito? Das ist schon nicht schlecht.

PF Das ist nun sehr schwierig.

PK Ja, ja. Das ist nicht in zwei Worten aufzeigbar, weil das bedeutet meine Biografie zu öffnen. Und dem ist genüge. Und der Überbegriff dessen, noch größter Arbeit, bedeutet Requiem. Und das heisst auf deutsch gesagt – vom Lateinischen übersetzt – Ruhe. Und ich würde sagen, nach der Unruhe der goer, inklusive global-ökonomischem Wandel, ist Ruhe höchstes Anliegen was du praktizieren kannst.



Abb. 15

Abb. 15:
Wir sind bei D.'s zum
Kaffee eingeladen.

AK Du wählst die Themen aus Theorie und Alltag ja sehr subjektiv aus. Umgeben bist du dabei von Licht und Raum, die meist Eingang finden in deine Arbeit. All diese Phänomene lässt du in dich eindringen und bringst sie in Beziehung zu deinem alltäglichen Umfeld.

PK Und das ist wiederum meine eigenständigste Kunst, die auch nicht kopiert werden kann, bis heute nicht kopiert worden ist. Nur, der Ausgangspunkt ist wie immer – jetzt wieder gesagt – sehr existenziell und basisbezogen: Zwei. Zwei Menschen kreieren – wenn diskursiv – ein neues Verhältnis. Unabdingbar. Urbiologisch der Fall. Ob Mensch, ob Tier, ob Pflanze – was auch immer. Ob Kosmos, hell und dunkel, Mond und Sonne, Erde dazwischen. Ich brauch doch nicht mehr zu sagen, nicht? Mein Geheimnis ist, dass ich keine Herkunft habe.

(macht kurze Pause) Ich will dieser Welt nichts sagen. Sie kann was von mir gesagt bekommen, wenn sie mich persönlich darum fragt. Ende!

PF Sag mal, diese Bilder dort oben: Hast du die selber gemacht?

PK Nein. Jeder der hier herkommt, ist darüber irritiert.

PF Und über dir: Was ist das?

PK Ein Holzrahmen. Den hat mir einer meiner Mitarbeiter gebaut. Jeder ist mehr oder minder spezialisiert auf einen Sektor oder ein Segment. Bei mir ist es kosmopolitisch-global. Was es auch so anspruchsvoll macht. Ein Leibniz hat noch ein totales Wissen seiner Zeit gehabt – als Universalgenie, als das bezeichne ich mich nicht. Nur, ich versuche fragmentarisch, die Höhe zu erreichen, die mir zukommt.

| 18 |

| 19 |

AK Bist du eitel?

PK Ich kenne keine Mode. Das betrifft auch meinen Haarschnitt. Ich möchte mich – wie ich immer sage – von meinen Haaren nicht terrorisieren lassen. Bei mir gibt es nur duschen und Haare waschen. Das gehört zusammen. Und so ist es auch mit dem Kleiden: Ich möchte nicht wissen, ob Mini, Maxi oder Mittel getragen wird, ob weitere Hosen oder enge. Es gibt für mich nichts anderes.

AK Wo kaufst du sie?

PK Ich kaufe sie gar nicht. Ich habe sie gezeichnet, nach meiner jahrelangen vorzüglich gepflegten Garderobe. Und dann kam der Tag X, dass auch ich erwachsen war und es auch empfand, zu meiner lieben Großmutter – eine Schneiderin – ging, der ich meine Zeichnungen ablieferte, mit der Auflage nie anzupassen. Und das brauchte ich auch nicht. Und da hab ich zwei Garnituren: Sommer und Winter. Die werden gewaschen, gebügelt, die sind nach wie vor eine Art Jeans-Stoff. Ein bisschen besser.

PF Du bist in einem Haushalt mit den Eltern, der Großmutter und einer Schwester aufgewachsen. Hast du dort schon so früh gelernt was Disziplin heisst? Denn wie damals in der Schule erfüllst du ja noch heute deinen täglichen Stunden- und Tagesplan ...

PK Der ist ganz geregelt, praktisch fast wie ein Beamtenwesen.

PF Wann fängst du an?

PK Um neun.



PF *Wie geht's weiter?*

PK Bis 13 Uhr. Dann kommt Mittagessen/Lunch. Dann geht es in die Wiesen. Oder in den kleinen Wald. Und dann ab 17 Uhr geht es wieder weiter. Dann gibt es Abendessen. Dann sehe ich mir noch die Nachrichten, wenn, gute Magazinsendungen an.

AK *Du bist ja '66 nach New York gegangen ...*

PK Ja.

AK *War deine Mutter damit einverstanden?*

PK Mutter war ja dabei, sie hat mich nach Rotterdam gefahren mit den zwei Kisten.

PF *Was hast du in New York gemacht, erlebt?“*

PK *G e a r b e i t e t.* Mich selbst gefunden. Nach der Akademie zu begreifen: Kannst du frei eine Arbeit tun oder bist du Kind dieser Gesellschaft, auch der Kunstgesellschaft? Und das wollte ich nicht sein und bin ich ja auch nicht geworden!

AK *Diese Zeit in N.Y., das war, glaub' ich, für dich und für deine künstlerische Entwicklung eine der wichtigsten in deinem Leben.*

PK Ja sicher, weil das war – wie gesagt – nach der Akademiezeit: Auf der Akademie tut man das, was die Lehrer einem andeuten, tun zu können und man übt sich darin und findet vielleicht auch selber was. Nur dann kam der Punkt, wo ich mir selber sagte: ‚Das hab ich jetzt gemacht.‘ Und ich wurde damit auch ganz gut fertig,

| 22 |

| 23 |

muss ich zugeben. Nur, das genügte mir nicht. Ich wollte tatsächlich wissen: ‚Was kann ich denn nun ohne diese Angaben überhaupt tun?‘ Und da habe ich meine Arbeit, die ich bis heute in der Variante bis in die Kunstgesellschaft, aber vor dem Hintergrund: Konstruktion bis Dekonstruktion, die ich heute ausübe, wie du weißt, weiter vorangetrieben. Die Endkonsequenz meiner Arbeit wird die Dekonstruktion sein. Die totale Dekonstruktion der Kunst – das ist Abstraktion. Immer gewesen und wird es mit mir weiter sein.

PF *... (lacht) Ein sehr hoher Anspruch ...*

PK Ich sage ja auch: ‚ich postuliere nichts.‘ Ich sage: ‚ein Konzept – was mich betrifft – brauche ich, was meine Disziplin und meine Möglichkeit betrifft um sie zu tun.‘ – Ich tu ja meine Arbeit, nicht?

AK *Deine Kunst ist eine Mischung aus Wissen und Disziplin. Kann man das sagen?*

PK Genau.

AK *Du betonst immer, dass deine Kunst deine urpersönliche Erfindung ist.*

PK Geschichte wiederholt sich nicht. Aber sie ist nicht nachvollziehbar ohne den Vergleich. Eine Variante in der Wiederholung gibt es schon: Auseinandersetzung ist immer Auseinandersetzung. Das ist immer verschieden. Aber die Ursache und die Tatsache bleibt – wenn – *Auseinandersetzung.*

PF *Deine Mutter vertraute mir einmal an, dass du als Kind zuviel Intelligenz mit auf den Weg bekommen hättest und sich deine Familie sorgte, da sie sich immer fragte ‚was wohl daraus werden würde‘.*

Du hättest dich damals viel mit Musik beschäftigt und Konzerte gegeben?

PK Und dann ging ich zur Zeichenschule. Daraufhin sagte ich – ich war vielleicht gerade 18 Jahre alt und meine Mutter, die es nicht verstand, unterstellte mir ich habe einen Dünkel – ‚ich will schaffend sein‘.

PF Was wolltest Du?

PK Schaffend sein.

PF Schaffend sein?

PK S c h a f f e n d, ja.

AK Heißt es so?

PK Ja, heißt es. Ja.

PF Und dann kam die Wahl? Musik oder Kunsthochschule?

PK Kunst!

PF Warum?

PK Musik ist lediglich interpretierbar. Ich hingegen wollte Kunst machen und selbst schaffend sein. Und so ist es gekommen.

Dieses Interview fand am 15. August 2008 in Pucki Krafts Atelier in Berlin statt.



Abb. 17

Suche nach Wirklichkeit

Ein Interview mit dem Direktor des
Berliner Museums für Kunst

Angela Köntje

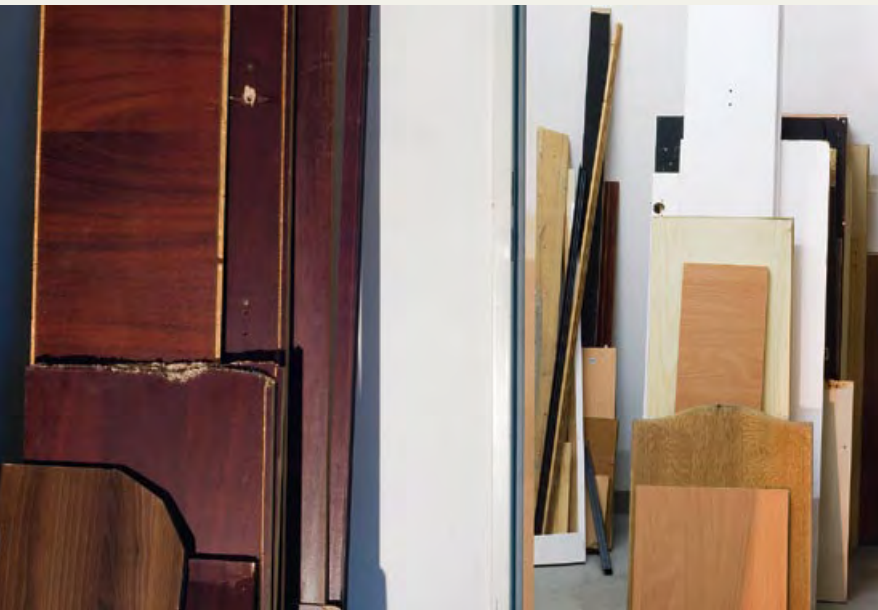


Abb. 18

| 26 |

| 27 |

Angela Köntje Was ist das Phänomen der KünstlerIn? Ihre Ausdauer? Ihre Wahrhaftigkeit? Ihre Zurückgezogenheit? Ihre Sprache?

Museumsdirektor Ihr Werk, ausschließlich ihr Werk. Denn ihr Werk ist erhellend und es ist – so weit ich das beurteilen kann – das einzige künstlerische Werk momentan, das auf Kontextualität ausgelegt ist, das also eine Möglichkeit liefert, einen Schlüssel zum Wirklichkeitsverständnis unserer komplizierten Welt zu liefern.

AK Sie meinen sie ist auf der Suche nach Wirklichkeit mit ihrem Werk?

MD Aber ja! Doch nichts anderes. Aber ja! Schon die Persönlichkeit, aber auch alles was sie macht. Und gerade die Tatsache, dass sie so unglaublich viel Material verwendet, ist nichts anderes als ein Dokument dessen, dass sie geradezu wie eine Furie Wirklichkeit zu fassen und zu erfassen sucht. Es ist eine Obsession ein Werk zu vollenden. Und ihr Werk ist tatsächlich eine Zeitdiagnose auf anschauliche Weise, also auf bildkünstlerischem Sektor und das ist natürlich ein sehr arroganter Anspruch, wenn sie so wollen.

AK Kann man sagen, dass Pucki Kraft versucht Zeit und Geschichte sichtbar zu machen?

MD Aber exakt! Und das ist sehr schwierig, denn das ist ein philosophisch nicht gelöstes Problem. Und in den Geistes- und Sozialwissenschaften gibt es viele Theorien, wenn man sie begreift. Aber genau das ist ihr Ehrgeiz. Aber nicht nur. Sie ist keine Soziologin und sie ist keine Wissenschaftlerin. Sie macht es auf anschaulichem, auf bildkünstlerischem Wege, d.h. sie macht es so, dass wir es über die Kraft der Augen über das Einsehen erkennen können.

AK *Ist sie sich selber darüber bewusst oder denkt sie darüber nach?
Ist sie eitel?*

MD Eine persönliche Frage. Ich unterstelle, dass sie eitel ist,
dass sie darüber nachdenkt, weiss ich. Aber es tangiert sie nicht.
Sie ist sicherlich eine emanzipierte Frau.

*Dieses Interview fand am 16. August 2008 im Büro des Direktors
des Berliner Museums für Kunst statt.*



Abb. 19



Biografische Details

geboren in Schelklingen (Baden-Württemberg)
lebt in Schelklingen und arbeitet in Berlin

1992-1997 Studium der freien Kunst an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste
1997-1998 School of American Art, New York, Independent School Program
1997-2000 Aufenthalte in New York
1998 erste Arbeiten im Raum, lernt ihren Galeristen kennen
2006 Ehrenmitglied der Universität Gent

Auszeichnungen und Preise

1999 Internationaler Preis des Landes Baden-Württemberg für bildnerische Kunst
2000 Förderpreis des Bundeskulturkreises der Deutschen Industrie
2000 Kunstpreis der Stadt Schelklingen
2002 Richard-Wagner-Preis der Stadt Bayreuth für Gesamtkunstwerke
2003 Kulturstiftung Bonn
2004 Biennale Award for Best Young Artist
2004 Ablehnung Österreichischer Würdigungspreis für Reinszenierung
2005 Auszeichnung mit dem Ritterschlag durch König Albert I. von Belgien
2007 Villa-Romantica-Preis Florenz
2008 Kunstpreis der Hartmut-Kraft-Stiftung

Solo-Shows (Auswahl)

2008 Galerie Wächterstr. 11, Leipzig
2008 Galerie Konrad Fleischer, Düsseldorf (auch 1998, 2001, 2004, 2005)
2008 Guggenheim Center, New York
2008 Berliner Museum für Kunst
2008 Palais des Beaux-Arts, Brüssel
2008 Museum of Art, Oxford

2008 Kunstverein Basel
2007 Stedelijk Museum, Rotterdam
2007 Bonner Kunstkreis
2007 Kunstverein Schelklingen
2007 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
2006 Neue Gesellschaft für Freie Kunst, Berlin
2005 Museum of Contemporary Art, New York
2005 Galerie der Stadt Schelklingen
2005 Sprengel Museum, Hamburg
2005 Dia Center for the Arts, Los Angeles
2004 Nationalgalerie im Berliner Bahnhof
2004 Museum für Vergangenheit, Berlin
2004 Museum Zeitgenössischer Kunst, Stiftung Wagner, Wien
2004 Zentrum Nagel, Köln
2003 Kunstsammlung der Generalversicherung, Wien (auch 2004)
2003 Galerie Stempa, Basel
2002 White-Cube Gallery, London
2002 Hamburger Kunstraum
2002 Schwitters Gesellschaft, Hannover (auch 2001, 2000)
2001 Westfälischer Kulturverein, Münster
2001 Palais d'Osaka, Paris
2000-2001 Ausstellungstournee New York, Gent (Belgien), Dublin, Rotterdam, Wien, London, Stoke-on-Trent (England), Tel Aviv
1999 Haus & Wirt, Zürich
1999 Deutsche Guggenheim Berlin
Ab 1998 zahlreiche Ausstellungen in der Leo Gallery, New York

Teilnahme an zahlreichen Gruppenausstellungen im Inland, dem europäischen und überseeischen Ausland sowie an folgenden Kunst-Events:

Documenta 11 in Kassel
51. Biennale di Venezia
15. Biennale von Sydney
skulptur projekte bremen 07

- Abb. 1: *Ein Atelier ist keine Vita-Galerie* | Seite 2
Abb. 2: *Materialsammlung 1* | Seite 4
Abb. 3: *Der Künstlerfreund* | Seite 2
Abb. 4: *Der Museumsdirektor* | Seite 6
Abb. 5: *Der Galerist* | Seite 6
Abb. 6: *Hanne D.* | Seite 7
Abb. 7: *Richard W.* | Seite 7
Abb. 8: *Richard W.'s universeller Präsentationsapparat* | Seite 8
Abb. 9: *Aus dem Archiv der Pucki Kraft* | Seite 8
Abb. 10: *Eigen-Zeit 1* | Seite 9
Abb. 11: *Bayreuth 1 – arbeiten* | Seite 10-11
Abb. 12: *Bayreuth 2 – leben* | Seite 12-13
Abb. 13: *Bayreuth 3 – ausstellen* | Seite 14-15
Abb. 14: *Materialsammlung 2* | Seite 16
Abb. 15: *Wir sind bei D.'s zum Kaffee eingeladen* | Seite 19
Abb. 16: *Wohnzimmerbild (Installationsansicht)* | Seite 20-21
Abb. 17: *Eigen-Zeit 2 – schaffend sein* | Seite 25
Abb. 18: *Materialsammlung 3* | Seite 26
Abb. 19: *Detail aus Bayreuth 2 - schlafen* | Seite 29
Abb. 20: *Eigen-Zeit 3* | Seite 30

Courtesy: die KünstlerIn

Ich danke den Sponsoren, Museen
und Institutionen für ihr Vertrauen.

Pucki Kraft

► HERAUSGEGEBEN VON GOLDRÄUSCH KÜNSTLERINNENPROJEKT ART IT, FRAUENNETZWERK BERLIN E.V., HÄNDELALLEE 1, D-10557 BERLIN ► EIN PROFESSIONALISIERUNGSPROGRAMM FÜR BILDENDE KÜNSTLERINNEN IM AUFTRAG UND MIT MITTELN DER SENATSVERWALTUNG FÜR WIRTSCHAFT, TECHNOLOGIE UND FRAUEN, BERLIN; GEFÖRDERT DURCH DEN EUROPÄISCHEN SOZIALFONDS ► PROJEKTLEITUNG: BIRGIT EFFINGER UND HANNAH KRUSE ► WWW.GOLDRÄUSCH-KUENSTLERINNEN.DE ► EINE PRODUKTION IM RAHMEN DER TEILNAHME VON ANGELA KÖNTJE AM GOLDAUSCH KÜNSTLERINNENPROJEKT ART IT ► COPYRIGHT: PUCKI KRAFT, ANGELA KÖNTJE & PETER FREY ► GESTALTUNG: ANGELA KÖNTJE & PETER FREY ► TEXTE UND NEU ARRANGIERTE TEXTE: PETER FREY & ANGELA KÖNTJE ► BILDBEARBEITUNG: EBERLE & EISFELD BERLIN ► PRODUKTION: ELLEN NONNENMACHER ► DRUCK: HEENEMANN DRUCK, BERLIN ► AUFLAGE: 700 ► WWW.ANGELAKOENTJE.DE

THE
MUSEUM
OF
ART AND
ARCHITECTURE