

Michael Riedel zeichnet auf, kopiert und wiederholt, was er bekommen kann und fügt es zu nüchtern-ironischen Kommentaren zusammen

Michael Riedel records, copies and repeats whatever he can get his hands on and combines the material to create austere and ironic works

Digital Dandy

In seinem Essay über den Marquis de Sade – *Der Gebrauchswert D.A.F. de Sades* von 1930 – stellt Georges Bataille eine Verbindung zwischen Aneignung und Körpern her. Er identifiziert „zwei gegensätzliche menschliche Impulse: Ausscheidung und Aneignung“, die sich aus der „Aufgliederung gesellschaftlicher Tatsachen in religiöse [...] einerseits und profane andererseits ergeben.“ Für Bataille ist Ausscheidung mit der heterogenen Ausstoßung fremder Körper verbunden: mit „sexueller Aktivität [...] Verschwendung [...] bestimmten überspannten Formen des Geldausgebens“ sowie mit „religiöser Ekstase.“ Im Gegensatz dazu findet Aneignung ihre „elementare Form“ in „oralem Konsum“, sie ist ein Prozess, der durch „Homogenität (ein statisches Gleichgewicht) gekennzeichnet ist, die zwischen dem Aneignenden und den Objekten als Endergebnis besteht“. Die Erfahrung der Aneignung kann damit beginnen, dass man sich fremde Körper durch digestive Inkorporation eingliedert, doch sie erstreckt sich auch auf weiteres Material: „Kleider, Möbel, Wohnräume, Produktionsmittel ...“ Derartige Aneignungen, fährt Bataille fort, „vollziehen sich durch eine mehr oder weniger konventionelle Homogenität (Identität), die zwischen dem Besitzer und dem besessenen Objekt aufgebaut wird.“ Doch Bataille ist auch der Auffassung, dass es letztlich keine binäre Trennung gibt, weil „die Produktion als ausscheidende Phase im Prozess der Aneignung verstanden werden kann“. Aneignung ist von der Produktion nicht getrennt, sondern eher eine ihrer möglichen Manifestationen.

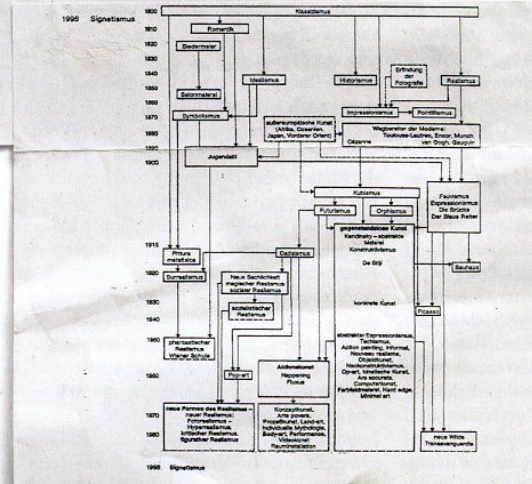
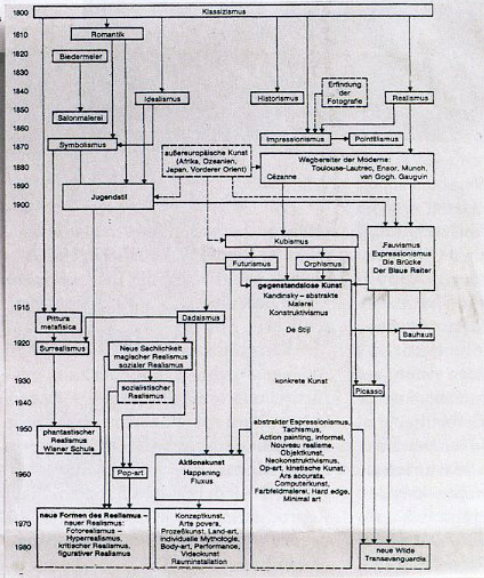
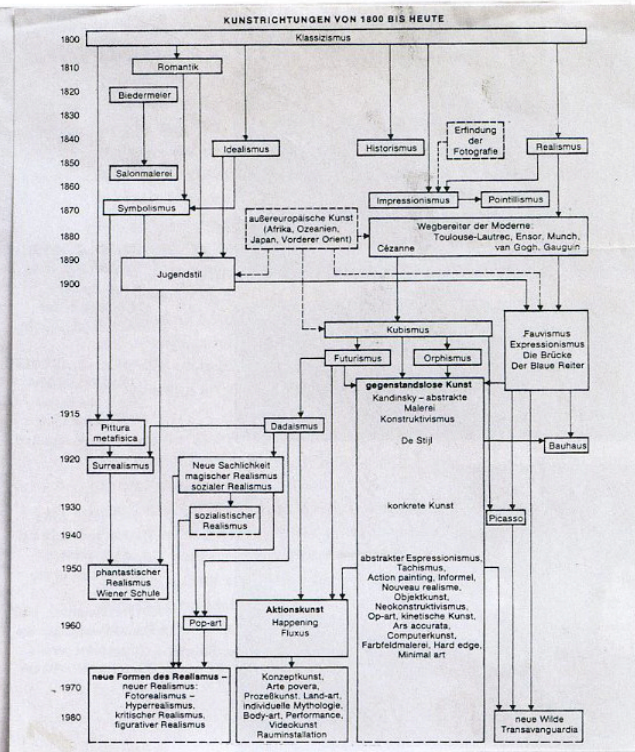
Die Arbeit von Michael Riedel (geboren 1972) ist in der langen Geschichte künstlerischer Aneignungsstrategien verwurzelt. Im Verlauf seiner Karriere von nunmehr fast 15 Jahren hat Riedel verschiedene Arten der Aneignung übernommen (aufnehmen, zitieren,

kopieren, verdoppeln, umkehren) und dabei ein breites Spektrum an Medien eingesetzt (Arbeiten auf Leinwand und Gewebe, Film, Video, Tonaufnahmen, Künstlerbücher, Poster, Installationen, Events). Historisch haben Aneignungsstrategien – von Marcel Duchamp bis zur Pictures Generation – immer wieder Fragen der Originalität, der Autorenschaft und der Autorität aufgeworfen. Riedel aber hat seit seiner Zeit an der Frankfurter Städelschule (1997–2000) seine Aufmerksamkeit gerade auch auf den Prozess der Produktion, der Etikettierung, der Markenbildung und der Distribution gerichtet. In *Signetismus* (1997), einer ganz frühen Arbeit in Form eines Vortrags, schrieb er seinen Namen auf eine Papiertüte und setzte ein „S“ zwischen Vor- und Nachnamen. Am Ende des Vortrags zog er die Tüte über den Kopf und sagte: „Ich bin Michael Riedel.“ Indem er sich selbst – mit einer kleinen Abweichung (Michael S. Riedel) – als Marke auszeichnet, hebt er den ökonomischen und kommerziellen Charakter seiner Rolle als Künstler hervor.²

Riedel bezog deshalb schon früh unternehmerische, geschäftsmäßige Aktionen in seine kreativen Strategien mit ein. Gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen Dennis Loesch startete er ein Kooperationsprojekt unter dem Titel *Oskar-von-Miller-Straße 16*. An diesem Ort, der einfach nach der entsprechenden Adresse in Frankfurt benannt war, fanden verschiedene Veranstaltungen statt, denen gemeinsam war, dass sie bereits existierende Events wiederaufgeführten beziehungsweise reproduzierten. Manchmal fanden Lesungen, Filmvorführungen, Kunstausstellungen und Konzerte nur kurz nach den Originalveranstaltungen an anderen Orten in der Stadt statt. Diese unvollkommenen Kopien – mit zahlreichen Auslassungen und Fehlern – erzeugten eine

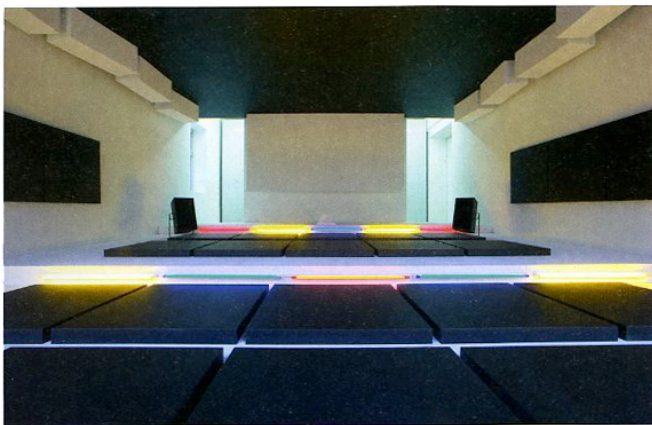
Luca Cerizza

In his essay on the Marquis de Sade – *The Use Value of D.A.F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades)* from 1930 – Georges Bataille correlates appropriation with bodies. He identifies ‘two polarized human impulses: excretion and appropriation’, which result from ‘the division of social facts into religious facts [...] on the one hand and profane facts [...] on the other’. For Bataille, excretion is associated with the heterogeneous expulsion of foreign bodies: with ‘sexual activity [...] heedless expenditure [...] certain fanciful uses of money’ and ‘religious ecstasy’. Appropriation, by contrast, finds its ‘elementary form’ in ‘oral consumption’; its process ‘is thus characterised by a homogeneity (static equilibrium) of the author of the appropriation, and of objects as a final result’. Appropriative experience may begin with the ordering of foreign bodies through digestive incorporation, but it extends to analogous forms of additive material: ‘clothes, furniture, dwellings, and instruments of production [...]’. ‘Such appropriations’, Bataille continues, ‘take place by means of a more or less conventional homogeneity (identity) established



1
Kunstrichtungen von 1800 bis heute
1998, Fotokopien
52x38 cm

Kunstrichtungen von 1800 bis heute
(Art movements from 1800 until today)
1998, Photocopies
52x38 cm



2

NOSNHO.~.....(ROBERT JOHNSON), 2004
aus der Serie
Club(b)ed Club
unteres Bild gedreht

NOSNHO.~.....(ROBERT JOHNSON), 2004
From the series
Club(b)ed Club
Lower image inverted



3

HÖHEN, 2005
Tapete, gedruckt auf
Faserplatten
je 116×116×10 cm

HÖHEN (Heights), 2005
Printed wallpaper on
fiberboard panels
Each 116×116×10 cm

seltsame Verzögerung in der Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Ein weiteres Beispiel für diesen „copy and paste“-Ansatz war *Club(b)ed Club* (2001–7). Für diese Veranstaltungsreihe in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* spielten Riedel und Loesch Tonaufnahmen – ein weiteres Mittel, das Riedel bei seinen Aneignungsaktionen gerne einsetzt – ab, die Nächte dokumentierten, die sie in verschiedenen Clubs verbracht hatten. So wurden die Räume in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* mit Tanzmusik, Umgebungsgerauschen und Gesprächsfetzen beschallt. Teile der Inneneinrichtung der Clubs hatten Riedel und Loesch sich für das Event ausgeliehen oder eigens als Repliken anfertigen lassen. So erzeugten sie die billige Illusion, an einem coolen und unterhaltsamen Erlebnis teilzuhaben, das an einem völlig anderen Ort stattgefunden hatte.

Schon früh hat Riedel sich der Aneignungsstrategien der Kunstwelt bedient, mit trockenem Humor, aber immer auch mit kritischem Blick auf die Institutionen. 2001 besuchte er zusammen mit dem Künstler Achim Lengerer eine Ausstellung von Jeppe Hein in der Frankfurter Galerie Michael Neff. Heins Ausstellung bestand aus zwei beweglichen weißen Wänden, die durch Bewegungssensoren aktiviert wurden. Die beiden Künstler saßen in zwei notdürftig weiß getünchten Pappkartons und öffneten die Bewegungen von Heins Wänden nach. Damit verliehen sie der Apparatur des dänischen Künstlers eine menschlichere, fast

schon pathetische Note. Schlagfertig verwickelte Riedel Hein dabei in eine Art Metadiskurs über Fragen der Institutionenkritik – und das mit technologisch denkbar schlichten Mitteln.

Ein größeres Ziel für seine ironischen Aktionen suchte sich Riedel 2005 mit einer Ausstellung von Neo Rauch bei David Zwirner in New York aus. Für seine erste große Einzelausstellung in derselben Galerie, die einige Monate später eröffnen sollte, fotografierte Riedel Rauchs Arbeiten und fertigte Reproduktionen von ihnen an. Die Ausdrücke wurden schließlich in mehrere Teile geschnitten und auf MDF-Platten aufgezogen. Jedes Bild konnte also wie bei einem Puzzle in verschiedenen Kombinationen neu zusammengesetzt werden. Der Titel der Ausstellung, *Neo* (lateinisch: neu), spielte dabei auch auf die Erwartungen eines Marktes an, der immer nach neuen Produkten verlangt, und auf Riedels eigenen Wunsch, die kleinstmögliche Menge an neuen Informationen und Bildern zu produzieren.

Beim Wiederholen und Kopieren muss es nicht unbedingt um Sternstunden der Kunst oder anspruchsvolle Hochkultur gehen. Auch das Banale, Randständige, nicht eindeutig Zuordenbare scheint eine gewisse Anziehungskraft auf Riedel auszuüben: Hintergrundgeräusche und Geplauder nehmen in seinem Werk einigen Raum ein, sie sind wie eine Schwarz-Weiß-Replik der ihn umgebenden Welt. Er nahm etwa die banalen Gespräche zwischen den Mitgliedern der Hängeteams in einer Galerie oder den Besu-

between the possessor and the object possessed'. But in Bataille's opinion, there is no binary separation, because 'production can be seen as the excretory phase of a process of appropriation'¹. Appropriation is not separated from production but rather one of its possible manifestations.

The work of Michael Riedel (born in 1972) is rooted in the long history of appropriation strategies in art. Throughout a career spanning almost 15 years, Riedel has adopted different modalities of appropriation (recording, quoting, copying, doubling, inverting) and used a wide range of media (works on canvas and fabric, films, videos, audio recordings, artist books, posters, installations, events). Historically, appropriation strategies – from Marcel Duchamp to the Pictures Generation – have been linked to questions regarding originality, authorship and authority. Yet Riedel has also devoted his attention to the process of producing, labelling, branding and distributing since his studies at Frankfurt's Städelschule (1997–2000). In a very early work that took the form of a lecture *Signetismus* (1997), he wrote his name on a paper bag, adding an 'S' between his first and last name. At the end of the lecture, he pulled the bag over his head and said: 'I'm Michael Riedel'. By labelling himself as a brand with a slight alteration (Michael S. Riedel), he stressed the economic and commercial character of his role as an artist.²

Readings, film screenings, art exhibitions and music concerts were presented at *Oskar-von-Miller-Straße 16* shortly after the actual event had taken place elsewhere in the city.

As a result, Riedel soon adopted entrepreneurial and business-like activities as part of his creative strategies. In 2000, he and fellow artist Dennis Loesch launched a collaborative project called *Oskar-von-Miller-Straße 16*. The space, named after the Frankfurt address where it was located, hosted different events with the common strategy of re-staging and re-producing already existing ones. Readings, film screenings, art exhibitions and music concerts were sometimes presented shortly after the actual event had taken place elsewhere in the city. These imperfect copies – with multiple omissions and mistakes – eventually created a curious delay effect in the perception of reality.

Club(b)ed Club (2001–7) is another example of the 'copy and paste' attitude. This series of events held at *Oskar-von-Miller-Straße 16* consisted of audio-recordings (another favourite tool in Riedel's passion for appropriation) which documented the nights that Riedel and Loesch spent at different clubs. Dance music, ambient noises and conversations were diffused in their Frankfurt space, while parts of the architecture of the original clubs were occasionally borrowed or specifically made as replicas, thus creating the false and cheap illusion of being part of a cool and entertaining experience which actually took place somewhere else.

chern einer Ausstellungseröffnung auf, transkribierte und druckte sie ab; sie wurden zu Büchern und Postern, zu Kunstwerken und unscharfen Formen der Dokumentation. Sprache wird hier eher als visuelles Material verwendet, weniger als Träger sinnvoller Botschaften. Wörter – teilweise kaum lesbar, ausgeschnitten und eingefügt, getilgt, aus einem Kontext in den anderen versetzt – werden zu einer verbalen Form des weißen Rauschens, einer Art visuellen Poesie des digitalen Zeitalters, zu einem Denkmal des unaufhörlichen Geschnatters in unserer Medienlandschaft.³ Wie einst Michel Foucault – Samuel Beckett zitierend – in seiner berühmten Vorlesung über den Autor stellt Riedel die Frage: „Was liegt daran, wer spricht?“ (wobei seine Antwort wahrscheinlich deutlich pessimistischer ausfällt).⁴ Während Roland Barthes den Tod des Autors vorausgesagt hatte, an dessen Stelle ein neuer Leser treten soll, scheint Riedel einer eher nihilistisch geprägten, desillusionierten Richtung zu folgen. Barthes' emanzipierter „Leser“ wird bei Riedel und in den aktuellen technologischen Kontexten eher zu einem unaufmerksamen „Hörer“.

Early on, Riedel used appropriative strategies in the art world with both deadpan humour and a renewed institutional critique. In 2001, he and fellow artist Achim Lengerer entered Galerie Michael Neff in Frankfurt during a Jeppe Hein exhibition, which featured two large white moving walls, activated by motion sensors. Hiding inside two cardboard boxes poorly painted white, the two artists mimicked the movements of Hein's walls in a humorous way which added a more human, even pathetic, gesture to the Danish artist's mechanical apparatus. In a meta-discursive moment, Riedel involved Hein in a sort of repartee on issues of Institutional Critique while using an absolutely non-technological tool.

Neo Rauch's 2005 exhibition at David Zwirner gallery in New York became a bigger target of Riedel's irony. For his own first solo exhibition at the same gallery a few months later, Riedel photographed and reprinted Rauch's works. The printouts were subsequently cut into multiple sections and mounted on MDF panels, so that each image could be re-arranged in different configurations, somewhat like a puzzle. By calling his

show Neo ('new' in Latin), Riedel once more played with the expectations of the market for new products and with his own desire to produce the minimum possible amount of new information and images.

Repeating and copying does not necessarily involve iconic moments of art or high-brow cultural production. Riedel seems attracted by the banal, marginal and in-between: background noises and chit-chat have a prominent position in his world as a black and white replica of the world around him. Banal conversations overheard between art installers in a gallery or among crowds at an opening are recorded, transcribed and printed; they turn into books and posters which function as art works and as an imprecise kind of documentation. Here, language is treated more as a visual material than as a carrier of meaningful messages. Words – at times barely readable, cut and pasted, blanked out, shifted from one context to another – become a sort of verbal white noise, a form of visual poetry for the digital age, a monument to the constant twittering in our media-scape.³ As Michel Foucault – citing Samuel Beckett – asked in his famous lecture on the author, Riedel seems to be asking (but probably with more pessimism): 'What difference does it make who is speaking?'⁴ While Roland Barthes predicted the death of the author in favour of the birth of the reader, Riedel appears to follow a more nihilist and disillusioned path. Barthes's emancipated 'reader' becomes an inattentive 'hearer' in Riedel's work and in today's technological scenarios.

It should be clear from these examples that neither romantic drives nor humanistic hopes are at play in Riedel's idea of art and creative labour. His practice seems to follow a well-established German tradition whereby the artist's gestures closely resemble the impersonality, repetitiveness and cold detachment of the machine, albeit with a touch of irony. Take the Pop-Minimalism of Peter Roehr or Thomas Bayrle and the dialogue they established with industrial production's modes of reproduction and repetition. In music, consider the pivotal example of Kraftwerk with the robot-like look, repetitive electronic sounds and lyrics focused on technological and media landscape. While these examples refer to the industrial forms of production proper to Taylorism and Fordism, Riedel belongs to a generation of artists who became familiar with the Internet in the mid-1990s along with the digitization of the production, distribution and consumption of images and sounds. In the German culture of the early 1960s, the detachment of Pop and Minimal art represented an antidote to romantic and existential forms of expression and could be seen as a manifestation of a new confidence in progress and welfare after the moral and material destruction of WWII. Riedel's motivations are different. His withdrawal from most intentional decisions in the art-making process – his productive modalities, where personal and expressive choices are reduced to a minimum or based on a set of pre-defined rules – can be seen as the latest product in a long tradition of Minimal and Conceptual gestures. But the targets of his interventions are the conditions of production, diffusion and distribution in the digital era. As the artist himself said, the Oskar-von-





4

Wörter werden zu einer Form des weißen Rauschens, einer Art visuellen Poesie des digitalen Zeitalters und zu einem Denkmal des unaufhörlichen Geschnatters der Medienlandschaft.

Die genannten Beispiele sollten hinreichend deutlich gemacht haben, dass es bei Riedels Vorstellungen über Kunst und kreatives Handeln weder um romantischen Elan noch um humanistische Hoffnungen geht. Seine Vorgehensweise folgt offenkundig einer wohl etablierten deutschen Tradition, nach der sich der Gestus des Künstlers eng am Unpersönlichen, Repetitiven, an der kalten Distanziertheit der Maschine orientiert – wenn auch mit einem Schuss Ironie. Man nehme etwa die Pop-Minimalismen eines Peter Roehr oder Thomas Bayrle und ihre Auseinandersetzung mit industriellen Fertigungsverfahren und den dafür typischen Reproduktionsweisen und Wiederholungen. In der Musik könnte man als wegweisendes Beispiel Kraftwerk nennen mit

ihrem roboterhaften Auftreten und ihren repetitiven elektronischen Klängen und Songtexten, in deren Fokus Technik- und Medienlandschaften stehen. Diese Beispiele beziehen sich jedoch auf die Produktionsformen des Taylorismus und der industriellen Massenproduktion. Riedel dagegen gehört schon zu einer Generation von Künstlern, die Mitte der 1990er Jahre mit dem Internet – und damit mit der Digitalisierung von Produktion, Distribution und Konsum der Bilder und Klänge – in Berührung kamen. Im Deutschland der frühen 1960er Jahre war die Distanziertheit von Pop und Minimal Art eine Reaktion auf romantische, existenzielle Expressivität und man kann diese Strömungen als Ausdruck einer neuen Zuversicht in Fortschritt und Wohlfahrts-

Miller project and others must be 'read as a process, not as a product'.⁵ In our current media-landscape – saturated with an increasing number of new images and products, more and more easily produced, transmitted and dispersed – Riedel's impersonal attitude, his Bartleby-like 'I would prefer not to' approach to reality, can be read as a critical form of resistance which produces new images, forms and sounds, but in the smallest possible amount.

At the same time, his compulsive attitude to repetition could be interpreted as a new form of dandyism. Detachment from personal and intimate forms of expression, a repetitive set of creative gestures, recurring codes in the appearance of the art works (totally black and white until 2007 with a rare use of colour afterwards), abstention from physical labour, a refusal to produce something 'new' – these are perhaps the tools used by today's 'digital dandy' to express his discomfort and critical stance towards reality.⁶



staat lesen, die sich nach den moralischen und materiellen Verheerungen des Zweiten Weltkriegs durchgesetzt hatte. Riedel folgt ganz anderen Motiven. Dass er im Zuge des künstlerischen Prozesses auf intentionale Entscheidungen weitgehend verzichtet – möglich gemacht durch eine Produktionsweise, in der persönliche Entscheidungen und Expressivität auf ein Minimum reduziert sind beziehungsweise sich aus vorher festgelegten Regeln ergeben – kann als letzte Stufe einer langen Entwicklung von minimalistischen und konzeptuellen Positionen verstanden werden. Seine Aktionen zielen dabei aber auf die Bedingungen der Produktion, Verbreitung und Distribution im digitalen Zeitalter. Projekte wie die *Oskar-von-Miller-Straße 16* sollten, wie der Künstler selbst sagt, „als Prozess, nicht als Produkt“⁴⁵ verstanden werden. In einer zeitgenössischen Medienlandschaft, die übersättigt ist mit immer neuen Bildern und Produkten, die immer einfacher zu produzieren, über-

tragen und verbreiten sind, kann man in Riedels unpersönlicher Attitüde, in seinem Ansatz, sich im Stile von Herman Melvilles Romanfigur Bartleby über ein ewiges „Ich möchte lieber nicht“ mit der Realität auseinanderzusetzen, eine kritische Form des Widerstands sehen, die dann zwar wieder neue Bilder, Formen und Klänge hervorbringt, aber nur im geringsten denkbaren Umfang.

Zugleich ließe sich seine Fixierung auf das Thema Wiederholung als eine neue Form des Dandytums interpretieren. Die Loslösung von Ausdrucksformen, die auf die Person und die Innerlichkeit des Künstlers bezogen sind, der repetitive Einsatz bestimmter kreativer Handlungen, wiederkehrende Chiffren in der Gestaltung der Werke (bis 2007 vollständig schwarz-weiß, danach selten mit Farben), der Verzicht auf körperliche Arbeit, die Weigerung, irgendetwas „Neues“ zu schaffen – das sind wohl die Mittel, die dem heutigen „digitalen

This attitude goes with a subtle, two-fold form of narcissism, evident in a recent series of works. For his solo exhibition in 2012 at Zwirner *The quick brown fox jumps over the lazy dog*, Riedel presented so-called 'poster paintings' and 'Power-Point paintings'. Once again, he uses pre-determined rules and quasi-mechanical actions which detach the final result from any possible expressivity, even if the content of these works is the artist, his public persona. To create background for these works, the artist searched for his name online, used the 'select-all' function and then copied and pasted the material onto the canvases. Divorced from a graphically-designed layout, the words appear in a linear yet nonsensical order and include algorithm commands, search keywords and links. Any reference to a personal position is obliterated in an undifferentiated verbal white noise; any residual desire of self-expression is reduced to graphic motives which recall economic charts and statistics.

4
Installations-
ansicht der
Messekoje von
David Zwirner,
The Armory
Show, New York,
2012

Installation view
of David Zwirner
booth,
The Armory
Show, New York,
2012



Dandy“ zur Verfügung stehen, um sein Unbehagen an und seine kritische Haltung gegenüber der Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen.⁶

Diese Haltung geht einher mit einem subtilen, ambivalenten Narzissmus. Besonders deutlich wird das in einer jüngeren Serie von Arbeiten Riedels. In seiner Einzelausstellung *The quick brown fox jumps over the lazy dog* (Der flinke braune Fuchs springt über den faulen Hund) bei Zwirner zeigte Riedel 2011 eine Serie sogenannter „poster paintings“ und „Power-Point paintings“. Auch hier verwendete er eine Reihe vorher festgelegter Regeln und mechanischer Prozesse, wodurch den so entstandenen Werken jegliche denkbare Expressivität abgeht – auch wenn hier der Künstler selbst und seine Rolle in der Öffentlichkeit thematisiert werden. Um den Hintergrund dieser Arbeiten herzustellen, suchte Riedel online nach seinem Namen, betätigte die „Alles auswählen“-Funktion und kopierte das Material auf seine Leinwände. Herausgelöst aus einem grafisch gestalteten Layout erscheinen die Wörter nun in linearer, allerdings sinnfreier Anordnung – algorithmische Befehle, Suchbegriffe, Links. Jeglicher Bezug zu einer persönlichen Stellungnahme geht im verbalen Rauschen unter; Rückstände des Strebens, sich selbst auszudrücken, werden auf grafische Motive reduziert, die an ökonomische Diagramme oder Statistiken erinnern.

Für seine Ausstellung, die von Juni bis September 2012 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt zu sehen sein wird, überträgt Riedel seine Aneignungsstrategien auf den Titel der Ausstellung – *Kunste zur Text* (ein Wortspiel zur Zeitschrift *Texte zur Kunst*) – und auf die zuvor dort stattfindende Ausstellung *Edvard Munch. Der moderne Blick*. Die Wände aus der Blockbuster-Ausstellung zu Munch werden an den Wänden von Riedels Ausstellung lehnen, beklebt mit einer Tapete, deren Muster aus dem Quellcode der Ankündigung zu seiner Ausstellung auf der Website der Schirn erzeugt wurde. Während damit der Kunstbetrieb reflektiert

wird – und Riedels Selbstdarstellung in diesem Kontext –, wird die Vorschau auf die Ausstellung zum Teil ihrer Gestaltung. Erwartungen und Realität verschmelzen. Auch hier demonstriert Riedel, wie fließend und kontinuierlich die Übergänge zwischen Produktion, Distribution und Konsum sind. Unsere digitale Welt erinnert an die Funktionsweisen einer mündlichen Kultur des Geschichtenerzählens: Jede Form der Produktion kann viele Transformationen durchlaufen; ein Produkt ist immer nur der vorübergehende Ausdruck einer Reihe von Verkörperungen, die fast überhaupt keine hierarchische Gliederung erkennen lassen. Bataille brachte Aneignung mit oralem Konsum in Verbindung, doch im technologisch-gesellschaftlichen Setting unserer Zeit nähert sich die Produktion wohl immer mehr der ekrementalen Phase des Oralen.

Übersetzt von Michael Müller

1 Georges Bataille, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels)*, in: *Œuvres complètes, II, Écrits posthumes 1922–1940*, Paris, 1972, S. 61–2 (eigene Übersetzung)

2 Riedel hat seine Ausstellungen und Werke bis 2007 mit „Michael S. Riedel“ signiert. Dann verkaufte er das „S“ als Zeichnung an einen Sammler, der es seinem eigenen Namen hinzufügte.

3 Zu Riedels Gebrauch der Sprache vgl. Marcel Bugiel, *Stop Making Sense*, in: *SAAB 95* (2007)

4 Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Vortrag vor der Société française de philosophie, gehalten am 22. Februar 1969

5 Zitiert nach Riedels Vortrag in The Kitchen, New York, 8. Mai 2010

6 Viele Arbeiten Riedels fußen in einem existierenden Freundeskreis oder versuchen, einen neuen herzustellen, etwa *Freitagssküche* (seit 2004), ein Projekt, das aus gemeinsamen Abendessen in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* bestand und später in Berlin weitergeführt wurde. Ein Dandy schirmt sich von der Außenwelt ab, indem er einen kleinen Zirkel vertrauter um sich schart, vielleicht auch, um dem Gefühl des Sich-Verlierens und der Entfremdung in einer digitalen Welt vorzubeugen. In Riedels Praxis funktioniert dieser Gemeinschaftssinn wie ein Gegenstück zur oben beschriebenen nihilistischen Entfremdung vom persönlichen Ausdruck.

Luca Cerizza ist Kurator, Autor und Kunsthistoriker. Er lebt in Berlin.

Riedel demonstrates the fluidity and continuity of production, distribution and consumption.

For his show at Frankfurt's Schirn Kunsthalle from June to September 2012, Riedel applies his appropriative strategies to the exhibition's title *Kunste zur Text* (Arts on Text, a pun on the magazine *Texte zur Kunst*) as well as to the Schirn's previous show *Edvard Munch. The Modern Eye*. The walls from the Munch blockbuster will lean on the walls of Riedel's exhibition space and be decorated with wallpaper which bears a pattern made with the source code of the Schirn website announcing Riedel's show. While this gesture reflects on the artworld and the representation of himself in it, the anticipation of the show becomes part of its form, merging expectations with reality. Once again, Riedel demonstrates the fluidity and continuity of production, distribution and consumption. Our digital world recalls exchange in an oral culture of storytelling: any form of production can go through many transformations; any product is a temporary expression of a chain of incarnations which are almost indifferent to hierarchies. Bataille linked appropriation to oral consumption, but production in today's technological-social scenario is getting closer to the excretory phase of orality.

5

The quick brown fox jumps over the lazy dog
(Der flinke braune Fuchs springt über den faulen Hund)

2011
Ausstellungsansicht

The quick brown fox jumps over the lazy dog
2011
Installation view

1 Georges Bataille, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels)*, in: *Œuvres complètes, II, Écrits posthumes 1922–1940*, Paris, 1972, p. 61–2

2 The artist signed his exhibitions and art works as 'Michael S. Riedel' until 2007 when he sold the 'S.' as a drawing to a collector who included it in his own name.

3 On Riedel's use of language, see Marcel Bugiel, *Stop Making Sense*, in *SAAB 95* (2007)

4 Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, lecture at the Société française de philosophie, 22 February 1969

5 Quoted from Riedel's lecture at The Kitchen, New York, 8 May 2010

6 Many works are based on the existence of a circle of friends or create one. Take *Freitagssküche* (Friday Kitchen, 2004–ongoing), a project involving communal dinners at *Oskar-von-Miller-Straße 16* in Frankfurt and later in Berlin. The dandy protects himself from the external world by creating a small community, possibly to control the risk of dispersion and alienation in a digital world. In Riedel's practice, this sense of community is a counterpart to the nihilistic alienation from personal expression described above.

Luca Cerizza is a curator, writer and art historian based in Berlin.

Künstlerprojekt Artist Project

MICHAEL RIEDEL

Dieses Projekt beinhaltet eine Audio-Datei auf der *frieze d/e*-Website.
This project includes an online audio file on the *frieze d/e* website.

<http://frieze-magazin.de/archiv/features/michael-riedel/>

