

Zur Berlin Biennale,  
Whitney Biennale  
New York und  
Armory Show New York

## Ganz nah am Leben

Hans-Jörg Clement

Da starteten zwei Metropolen in den Kunst-Marathon, und keiner konnte ahnen, wie souverän der Sieger durch das Ziel gehen würde. Für die vielen, die sich mit auf die Strecke begaben erwies sich: Nähe schafft Ferne, Ferne schafft Nähe.

Was als Informations- und Rechercherraum auf der Berlin Biennale konzipiert war, das blieb dem Betrachter verschlossen. Der *Kunstraum* öffnete sich an einem anderen Ort. Wer frustriert von der verpassten Chance die transatlantische Reise unternahm, stieß in der Ferne auf gleich zwei Beispiele, die Zeugnis davon ablegten, was uns Kunst über die Gemütslage einer Nation, einer Generation, einer Soziokultur und über ebenso unsichere wie herausfordernde Zeiten erzählen kann. New York glänzte mit einer überraschend herausragenden Whitney Biennale, die in den Vorjahren heftigster Kritik ausgesetzt war, und einer Armory Show, die junge deutsche Kunst zur neuen „brand“, die „young German artists“ zu den Stars der Stunde machte.

### Distanz schafft Nähe

Die amerikanische Kunstszene ist an europäischer und gerade deutscher Kunst nachhaltig interessiert. Man öffnet sich wissbegieriger denn je der Sicht von außen. Von amerikanischer Hybris wird man im Bereich der Kunst nicht sprechen können: im Gegenteil. Die mutige Ausstellung *The American Effect*, die 2003 im Whitney Museum für Furore sorgte und vielen Amerikanern erstmalig in künstlerischer Umsetzung die Wahrnehmung

ihrer Heimat durch das vor allem transatlantische Ausland vor Augen führte, markierte eine beispielhaft selbstkritische Zäsur in einer für das amerikanische Selbstbewusstsein entscheidenden Phase. Kurator Lawrence Rinder knüpfte mitten im Trauma von Ground Zero an die 1831 formulierte Erkenntnis von Alexis de Tocqueville an, dass die unaufhörliche Selbstbewunderung der Amerikaner nur durch Fremde relativiert werden könnte: der Realitäts-Check durch die Außenperspektive, justamente zum Zeitpunkt des Angriffs durch den mit der Fremde identifizierten Terror.

Die Ausstellung des vergangenen Jahres war der Versuch, die Amerikaner einer Innenansicht, einer Supervision zu unterziehen, die durch vielschichtige und dezidiert subjektive Außenansichten provoziert wird; ein großartiges Unterfangen, das deutlicher als alle politischen Statements enthüllte, dass es einen großen Unterschied zwischen der Zurückhaltung gegenüber der amerikanischen Politik und der grundsätzlichen Sympathie für amerikanische Werte gibt, die längst identitätsstiftend verinnerlicht wurden.

Die künstlerischen Arbeiten dokumentierten für viele überraschend eine darum ausgesprochen differenzierte Perzeption der amerikanischen Kultur. In unerwarteter Präzision stellten die drei Kuratoren eine Auswahl zusammen, die an Faszination und Aussagekraft bei gleichzeitiger ästhetischer Ansprache Maßstäbe setzte. „Art is perhaps the most revealing window into the human condition“, erklärte

der Direktor des Whitney Museum of American Art und formulierte damit noch einmal, um was es in der Kunst geht und vor allem wie sehr Kunst zur Identitätsstiftung beiträgt und damit zugleich seismografisch über gesellschaftspolitische Prozesse Auskunft gibt.

### Das Ende der Party

Über solche subkutanen Entwicklungen, Gemütslagen und Weltsichten erzählte auch die Whitney Biennale auf künstlerisch höchstem Niveau: Die Party ist vorbei, und ihr schimmerndes Symbol, die Discokugel, dreht sich wie die Preziose einer vergangenen Welt. Ganz so, als seien die sorglose Discomania der achtziger Jahre und der exzessive Luxus der neunziger Jahre mit seiner Dekadenz des neuen Reichtums schon Lichtjahre entfernt, taugt diese Reliquie nun als Zitat, um das Ende der Unschuld nach dem Trauma des 11. September zu Beginn des Jahrtausends wehmütig zu beleuchten. Sie drehte sich als verlackte Hinterglasmalerei von Christian Hoischen, sie leuchtete flächig in schwarz gefassten bunten Birnchen von Steve DeFrank, und sie drehte sich im Whitney Museum an der Madison Avenue.

Auch die Vergangenheit hat eine kürzere Halbwertszeit. Fast scheint es, als verlöre die jüngere Generation ihre Unmittelbarkeit – ganz so, wie sich die traditionellen politischen und wirtschaftlichen Strukturen auflösen; Diffusion statt Transparenz, Verlust statt Struktur. Zum Referenzrahmen wird nun eine kaum vergangene Epoche, die immer noch zum aktuellen Deutungshorizont der Generation zwischen vierzig und fünfzig zählt: die späten sechziger und beginnenden siebziger Jahre. Das geschieht ohne Nostalgie und weit entfernt von allgemeinen Retro-Moden. Sowohl das Selbstbewusstsein dieser Ära zwischen Abbruch und Aufbruch als auch ihre Ästhetik finden zu keinem oberflächlichen Revival, sondern

zu einer kräftigen, innovativen Ausdrucksform, die im besten Sinne zeitgemäß das historische Zitat in gänzlich neue Zusammenhänge stellt.

### Gefühl der Angst

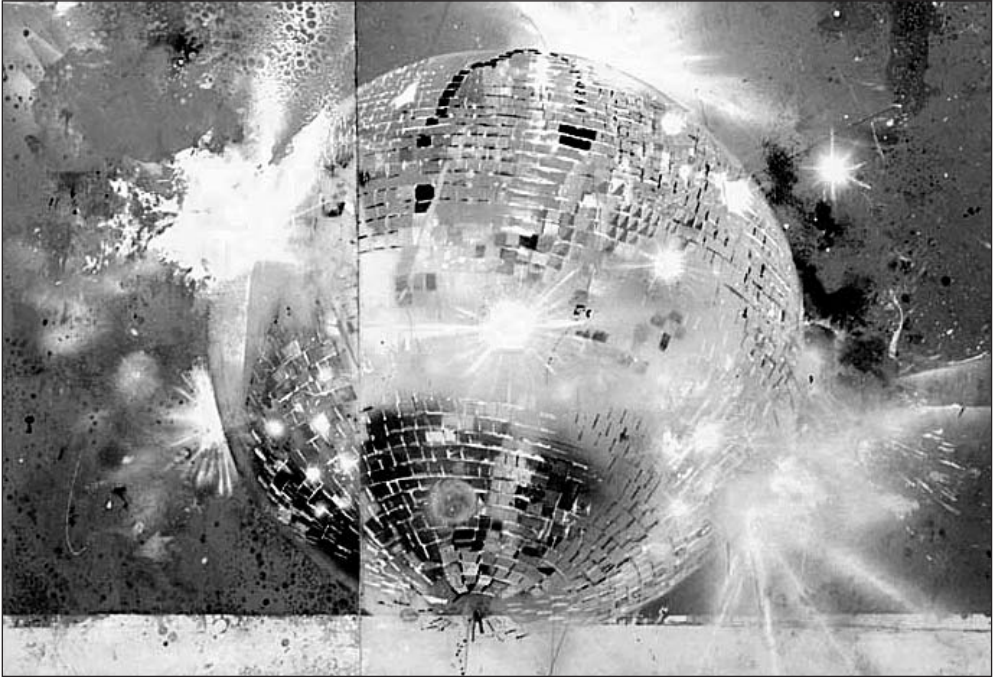
Das Lebensgefühl schwankt zwischen dem Eindruck des Zerfalls von Identität und der Furcht vor dem kollektiven Zugriff. Diese Stimmung manifestiert sich in traumatischer Paralyse oder in panischem Chaos. Es geht um das Gefühl der Angst, eine deutsche Vokabel, die seit den achtziger Jahren in den amerikanischen Wortschatz übernommen wurde; einer Angst, dass man die Kontrolle über das eigene Schicksal verliert und der Fremdbestimmung ausgeliefert wird. Dieses Gefühl erschleicht sich generationsübergreifend die Kontrolle über den Lebensalltag. Die ehemaligen Chiffren einer verheißungsvollen Zukunft, die alles möglich macht – das *world wide web*, das Leben aus dem Katalog der Retorte, die Erreichbarkeit des letzten Winkels nicht nur der Erde, sondern des Universums in Schallgeschwindigkeit –, sind Teile eines großen Gewitters, dessen Blitze verblenden und nichts mehr beleuchten. Die permanente Reizüberflutung und das Misstrauen gegenüber wissenschaftlichen Erkenntnissen und technischen Fortschritten (wohin?) verlangen nach Ausblendung, Reduktion und Kontemplation. Darum weiß die zeitgenössische Kunst.

### Die Suche nach verbindlichen Strukturen

Die spät-68er-bewegte Idee der Bewusstseinsweiterung wird wieder aufgegriffen. Psychedelische Farben prägen die Malerei und die Environments, halluzinogene Effekte erinnern an drogenbeauschte Flower-Power-Zeiten, vergrößern aber durch den kunstgeschichtlichen Rekurs auf Romantik, Surrealismus und Klassik ihre Zielrichtung. Der Archetypus, das verbindliche Maß, die absolute

„Die Party ist vorbei, und ihr schimmerndes Symbol, die Discokugel, dreht sich wie die Preziose einer vergangenen Welt.“ (Clement)  
 hier: Christian Hoischen, *Discokugel*, 2003, Lack, Fiberglas, Styroporkern, 185 x 200 x 8 cm

© Galerie Barbara Thumm



Form – sie werden gesucht und verworfen, als kaschierende Oberfläche ebenso ersehnt wie entlarvt. Das Bild, das gleichermaßen die damals Jungen wie die heute auf diese Zeit rekurrierenden Künstler beschäftigt, ist das des zeitlosen, des „psychischen“ Raumes und des damit zusammenhängenden Problems der Erinnerung.

Daniele Buetti etwa fragt *Does Time Dance with Memories?* und in einem atemberaubend schönen Raum von Yayoi Kusama (\*1929) mit dem Titel *Fireflies on the Water*, in dem 150 Lichter endlos in den verspiegelten Wänden und dem mit Wasser gefüllten Bodenbecken reflektiert werden, weist die nunmehr über 70-jährige Künstlerin nach, dass Halluzination und Wirklichkeit nah beieinander liegen. Virgil Marti (\*1962) präsentiert in seinem mit im Pflanzenanbau üblicher Silberfo-

lie ausgekleideten *Grow Room* kitschige venezianische Blütenleuchter, die sich gemeinsam mit anderen Blüten und Makramee-Spinnennetzen halluzinatorisch spiegeln. Die meist ortsbezogenen Arbeiten markieren die Orientierungslosigkeit in filigraner ästhetischer Fülle einer absoluten Künstlichkeit. Echt ist nichts.

Auch Spencer Finch (\*1962) ist auf der Whitney Biennale vertreten und zeigt mit seinen Molekülen aus Glühbirnen, dass das Unterfangen, Erinnerung logisch zu strukturieren, bestenfalls Spekulation zulässt. Schon 1995 versuchte er in hundert Pastellzeichnungen die Farbe des zur Legende gewordenen Pillbox-Hutes, den Jackie Kennedy bei der Ermordung des Präsidenten in Dallas trug, zu rekonstruieren: *Trying to Remember the Color of Jackie Kennedy's Pillbox Hat* hieß die Arbeit und kündigte schon im Titel das Scheitern an.

Gab es in den Vorjahren noch die Tendenz, durch akribisches Sammeln, Konservieren und Archivieren Realität in der romantischen Vorstellung eines Adalbert Stifter im Nachsommer zu sichern und (verlorene) Welt nachzubauen, weicht das Vorhaben dem Bewusstsein um die Relativität der Wirklichkeit. Was die Künstler zeigen, sind keine kleinen und großen Fluchten, sondern hochgradig poetische ästhetische Umsetzungen dieser Erfahrung. Der Titel einer Arbeit von Morgan Fisher (\*1942) ist daher schlicht eine Klammer ohne Inhalt: „( )“. Simulation wird immer zugleich hinterfragt.

Auch das Festhalten an einer vermeintlichen Sicherheit in der überschaubaren (soziologisch zu verstehenden) Subkultur, der vertrauten Szene, der Familie, der Gruppe funktioniert nur noch bedingt und weicht neuen Umsetzungen. Dabei bleiben auch die berühmtesten Gemeinschaften – wie die des letzten Abendmahles – nicht verschont. Der Prototyp der vermeintlichen Brüdergemeinschaft, in der aber der Verräter (unbemerkt) längst das Todesurteil herbeigeführt hat, ist bei Rauf Mamedov eine Gruppe breughelscher Debiler, die in harmloser, fast liebenswürdiger Besinnungslosigkeit noch einmal ein Kaninchen aus dem Hut zaubern.

### Verflüchtigung des Einzelnen

Konnten die Künstler sowohl in der Fotografie wie in der Malerei noch vor kurzem Halt in der Darstellung der vertrauten Party-Gesellschaft oder der kleinen Kollektive finden und die Verankerung des Individuums proklamieren, verschwimmt nun der Einzelne in amorpher Masse oder verflüchtigt sich als Minimalpartikel. Die Fotoarbeit *Untitled* von Catherine Opie (\*1961) zeigt die ehemals dynamischen, der Kraft und der Jugend zugewandten Wellensurfer nun wie tote Fliegen auf weiß vernebeltem ruhigen Wasser – auswechselbar, ihrer Individua-

lität beraubt. Tatsächlich aber warten die vermeintlich Passiven nur auf die optimale Welle, die sie wieder in Bewegung setzt. Vergeblich?

### Verpasste Chance in Berlin

Welche Chance wurde dagegen in Berlin vertan! Kein Blick auf das wirklich bestimmende kreative Potenzial der Hauptstadt, keine inspirierenden Positionen, keine Kunst, die bleiben wird; nicht einmal solche, die für den Moment spricht – *Kunst* überhaupt? Da schwebte der (überholte) Geist der elften Documenta über Berlin, ganz so, als sei in der Zwischenzeit nichts geschehen und die Hauptstadt in die unmittelbare Nachwendezeit zurückgefallen: Eine dritte Berlin Biennale, die den Atem der ersten reanimieren wollte, deren Qualität nicht einmal erreichte und dabei zum Anachronismus wurde – ein Desaster.

Grund für das Scheitern ist zweifellos das verkrampfte Bemühen, mit einem intellektuellen Überbau Konzeptionslosigkeit zu vertuschen, zusammenzufügen, was *nicht* zusammengehört. Was euphemistisch als konzeptuelle Kunst deklariert wird, muss noch kein Konzept haben und scheitert schnell in der schlampigen Dokumentation vorgefundenen Materials. Videoarbeiten, Fotoserien, Installationen, kaum Malerei und Skulptur; viele zitternde Kamerafahrten, viel Bastelei, viele Büchertische und Sitzkissen, viel Sperrholz; selten aber sperrig, meist banal und vor allem eines: völlig unmaßgeblich für die aktuelle Kunst. Gesucht und nicht gefunden wurden künstlerisch-ästhetische Bespiegelungs- und Umsetzungsversuche für die gesellschaftspolitisch relevanten Fragestellungen und den Wahrheitsgehalt von Kunst. Was der Betrachter sah, hörte und las, war Stadtraumarbeit, Reportage, Diskurs und Dokumentation, vermeintlich authentisch, aber keine *authentische Kunst*. Das ist sehr wenig, nicht einmal eine Bestandssicherung.

Die fast beschämenden Ausnahmen waren das Lackmuspapier für das Scheitern der Ausstellung, Herausragend ohne Zweifel Isaac Juliens (\*1960) bestechendes Video-Triptychon *Baltimore* (2003), das an die Blaxploitation-Actionfilme der siebziger Jahre anknüpft. Gezeigt wurde eine geheimnisvoll verrätselte wechselseitige Verfolgung zwischen einem älteren Mann und einer jungen weiblichen Cyborg-Schönheit. Das Wachsmuseum mit seiner Abteilung „Great Blacks in Wax“ ist ebenso Station wie das Walters Art Museum mit seinem Renaissance-Trakt – ein Vexierspiel aus der Suche nach afro-amerikanischer und europäischer Identität und deren kulturellen Bezugspunkten, nach „schwarzen“ und „weißen“ Projektionsflächen. Der hohe Ästhetisierungsgrad mit seinen strategisch meisterhaft verknüpften unterschiedlichen Bildsprachen ist Beweis dafür, dass Kunst Gesellschaftspolitik reflektieren kann, ohne in didaktische Plattitüde abzurutschen.

### Soziokultur statt Kunst

*Soziokulturelle Phänomene* – das ist das neue alte Zauberwort, das sich zur Sollbruchstelle in der aktuellen Gegenwartskunst entwickelt hat. Was sich an der Nahtstelle zwischen Dokumentation und Bearbeitung kristallisieren soll, gelang in Berlin gleichwohl allein dem Kanadier Mark Lewis (\*1957). *Harper Road* (2003) zeigt in kontemplativer Zeitlupe die komplette Kreisbewegung einer Kameraperspektive, die eine verwahrloste Architektur einfängt, in der die Menschen zur Staffage werden: die Welt auf den Kopf gestellt. Dazu wurde eine Arbeit kombiniert, die einen leeren Wohnblock aus der Totale rahmt, dann auf ihn zuläuft – unterbrochen durch spannungsgeladene Pausen –, bis in einem der Fenster spielende jugendliche Rad- oder Skateboard-

fahrer sichtbar werden. Nach und nach erkennt man, dass sie das unbewohnte und unbewohnbare Umfeld zerstören; eine komponierte Geschichte mit akkuratem Bildaufbau und dezidierter Bildsprache, die soziokulturelle Dimension fest im Blick: zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen Zerstörung und Spiel.

Am Ende ließ die Biennale keinen Zweifel:

*Erstens* beraubt die Theorielastigkeit zahlreicher Werke die Kunst ihrer eigentlichen Sprengkraft und verwandelt die Arbeiten in soziologisches Unterrichtsmaterial, das uns zu allem Überfluss auch noch mit überholter Didaktik Einsichten vermittelt, die nichts weniger sind als überraschend.

*Zweitens* werden schwache Arbeiten durch einen ebenso überambitionierten wie oberflächlich konstruierten Zusammenhang nicht stärker.

*Drittens* erfahren starke Arbeiten in solchen Kontexten eine unverzeihliche Relativierung.

Und *viertens* erweist sich die massive Fokussierung auf die Theorie als unzeitgemäß und der Glaube an die vermeintlich objektiven Erkenntnisse der Wissenschaft gerade in der Kunst als längst überholt – mit anderen Worten: Der „Informationsraum und Rechercheraum“ – davon spricht der Katalog der Biennale – ist längst nicht mehr der Raum, in dem sich der Wahrheitsgehalt der Kunst entlädt.

Nach New York bleibt die Hoffnung, dass es nach dem strategischen und strukturellen Fehlgriff der diesjährigen Berlin Biennale dann 2006 und auf der Documenta 2007 um eine grundsätzliche Neupositionierung der ästhetischen *und* gesellschaftspolitischen Aussagekraft der Gegenwartskunst gehen muss und gehen wird.