

Über eine neue
Ernsthaftigkeit in Berlin,
Basel und New York

Die politische Kraft von zeitgenössischer Kunst

Hans-Jörg Clement

Vierte Berlin-Biennale für zeitgenössische Kunst: Der Eisenbahnwaggon steht im dritten Stock. Er füllt fast den ganzen Raum. Unbehagen macht sich breit. Es wird nicht laut gesprochen, nur verhalten geflüstert. Die Menschen, die an diesen Ort gekommen sind, wissen um seine Bedeutung: Sie stehen in der ehemaligen Jüdischen Mädchenschule in Berlin, einem Rotklinkerbau in der Auguststraße 11 bis 13, der Ende der Zwanzigerjahre von Alexander Beer im Auftrag der Jüdischen Gemeinde erbaut wurde. Beer starb 1944 im Konzentrationslager Theresienstadt. Und schon lässt sich das Wort nicht mehr wegdenken: Deportation.

Der Eisenbahnwaggon, der die Spuren des Horrors zu tragen scheint, ohne dass solche tatsächlich erkennbar wären, und der sein Inneres nicht preisgibt, steht da wie ein authentisches Stück Geschichte. Erst nach und nach fragt man sich, wie das Monstrum hier hochgekommen ist und wie der Boden seinem Gewicht standhält. Aber echt ist hier nichts, Geschichte im Sinne der Historizität verflüchtigt sich unversehens zur Fiktion. Die Kraft der Authentizität schlägt auf einer anderen Ebene zu. Der Waggon ist ein Artefakt aus präzise be- und verarbeitetem Holz, aus Styropor und Pappe; sein Schöpfer: der ostpolnische Künstler Robert Kuśmirowski (Jahrgang 1973). Mit List zieht er den Betrachter in ein beunruhigendes Verwirrspiel aus Wirklichkeit und Fiktion, das sich nicht so sehr durch das Kunstwerk an sich als vielmehr durch den Ort der Ausstellung ergibt. Der Kon-

text macht die Arbeit zur politisch aufgeladenen Beklemmung. Hier *geschieht* Kunst.

Gleiches ereignet sich mit Paul McCarthy (Jahrgang 1945) *Bang-Bang Room* aus dem Jahr 1992, einem Raum im Raum, der im Erdgeschoss der Mädchenschule mit seinen auf- und zufliegenden Türen und Rotationen in alpträumliche, klaustrophobische Kinderträume versetzt und in seinem Verweis auf nicht greifbare aggressive Kräfte, auf eine nicht zu identifizierende Bedrohung noch einmal überraschend zeitgenössische Relevanz gewinnt. Der Altmeister der Provokation, der nicht nur die Themen Familie und Sexualität in plakativen Aktionen tabubrechend inszenierte, sondern auch den Vereinigten Staaten immer wieder den Spiegel vorhielt, um Auswucherungen der westlichen Zivilisation zu brandmarken, wird hier – akustisch zwar aggressiv, in der Anmutung aber ganz leise – souverän positioniert. Zwei Künstler, zwei Generationen, zwei unterschiedliche Biografien. Hier in Berlin begegnen sich ihre Arbeiten und reißen den Vorhang auf für eine Entwicklung, die sich subkutan schon seit Jahren vollzieht, die vor dem Hintergrund des Hypes um figurative Malerei, um das (überholte) Phänomen „Leipziger Schule“ sowie Rekordergebnisse der internationalen Auktionshäuser jedoch unaufmerksam übersehen wurde.

Der Kunstmarkt treibt kuriose Blüten. Seit Deutschland Konrad Adenauer zum wichtigsten Deutschen kürte, ist das sogenannte *Ranking* zum publikumswirk-

samen Schlager geworden, der die Medien Purzelbäume schlagen lässt: die wichtigsten Strippenzieher in der Kunstwelt, die erfolgreichsten Galerien, die teuersten Künstler oder – jüngst – die wichtigsten Fakten, um auf der nächsten Party über Kunst und ihre Macher parlieren zu können. Sosehr die zeitgenössische Kunst immer mehr zum Teil eines modernen Lifestyles lanciert wird, sosehr ihre Protagonisten zu *Celebrities* mutieren, sosehr die Ausstellungseröffnung für Jugendliche zur coolen Alternative der Clubnacht wird und sosehr die heimische Sammlung als Statussymbol fungiert und Renditen verspricht, so sehr formiert sich eine (neue) Ernsthaftigkeit, die nicht zuletzt als Reaktion auf diese radikale Vereinnahmung durch die Gesetze des Marktes und des hemmungslosen Einzugs der Kunst in die Welt des Glambours zu interpretieren ist. Schon wird erkannt, dass nicht jeder an diesem Treiben risikofrei teilhaben kann und teilhaben wird: Die hohe Zahl der Künstler, die multiperspektivischen Ansätze, die kaum überschaubaren Stile und Konzeptionen, die Diversifikation in Film, Video, Architektur, Performance, Malerei, Skulptur und zahllose Genreüberschreitungen und -ausfransungen, die internationale Vernetzung und der völlig überzeichnete Markt machen auf Rezipientenseite Expertise mehr denn je unabdingbar und verlangen für den Part der Kreativen unverwechselbare Handschriften und singuläre Positionen. Auf diese Weise werden wie seit langem nicht mehr – intendiert oder notgedrungen – in der Kunst ästhetische, soziale, kulturelle und politische Phänomene neu ausgelotet und bewertet.

Spannende Zeiten

Neue Virulenz ergreift das Kunstgeschehen, in dem sich die Protagonisten zwar rastlos, aber erstaunlich reflektierend formieren und neue Codes der kulturellen

und künstlerischen Werte entwerfen. Es spricht für diese Entwicklung, dass der Blick in die Zukunft die Vergangenheit nicht ignoriert, teilweise sogar explizit zum Gegenstand der Arbeit macht. Vom Agitprop des zwanzigsten Jahrhunderts sind wir Lichtjahre entfernt, ebenso von banal-naiver Politparole, die sich in spröder dokumentarischer Arbeit auf der letzten Documenta versuchte. Ausgerechnet auf der Biennale in Berlin glückte, was 2004 mit der Vorgängerin so gründlich misslang und in Stadtraumarbeit, schlampigem Diskurs und peinlicher Didaktik endete (siehe die *Politische Meinung*, Juni 2004): authentische künstlerische Arbeit, präzise auf den Punkt gebracht, formal und inhaltlich auf hohem Niveau, zurückblickend wie vorausschauend und damit genau am Scheitelpunkt – woher kommen wir, und wohin wollen wir? Mit unterschiedlichsten konzeptuellen und ästhetischen Ansätzen reflektieren insbesondere die jüngeren Künstler die Frage nach eigenen und kollektiven Wurzeln, zitieren dabei tradierte Ausdrucksformen und entwickeln zur gleichen Zeit eine ganz eigene Sprache.

Welche Wege auch immer die junge und jüngste Künstlergeneration beschreiten, sie sind weit entfernt von einer politischen Vision, einer politischen Idee oder einer ausformulierten Botschaft. Vielmehr fordern sie dazu auf, den Schleiertanz tagespolitischer Kleinkriege zu entzaubern, den Nachrichten-Overkill zu entschlacken und auf seine Grundfesten hin zu befragen. Dies geschieht unauffällig, aber unausweichlich, unaufdringlich, fast möchte man sagen: raffiniert und elegant. Es bleibt zumeist den Älteren vorbehalten, politische Thematiken für den Betrachter ganz unmittelbar zugänglich zu formulieren: Im Rahmen der diesjährigen Art Basel zeigte James Rosenquist erstmalig auf der *Art Unlimited* – dem Teil der Messe, der insbesondere überdimen-

sionale Arbeiten für den öffentlichen Raum präsentiert – sein Werk „Celebrating the Fiftieth Anniversary of the Signing of the Universal Declaration of Human Rights by Eleanor Roosevelt“ (bei Acquavella, New York), das er schon 1998 fertigstellte. Die Auftragsarbeit für die französische Regierung kam bisher nicht zum Einsatz, obgleich sie zum fünfzigsten Geburtstag der Menschenrechtserklärung der Vereinten Nationen konzipiert war und in gewohnter Rosenquist-Perfektion die Frage nach physischen und politischen Grenzen umsetzt. Aber das Palais de Chaillot, der Ort, an dem das Opus sein Zuhause finden sollte und in dem die Feierlichkeiten vor acht Jahren hätten stattfinden müssen, zeigt sich immer noch unrenoviert. Auch die Väter der Popart erleben – müde schmunzelnd – noch heute, dass sie der Politik voraus sind. Was durch die Absurdität politischer Bürokratie auf der wichtigsten Kunstmesse der Welt zum funktionierenden Gleichnis, zum Coup wird, kann an gleicher Stelle gründlich misslingen.

So verpufft in bedauerlicher Weise am gleichen Ort Susan Hillers überambitioniertes *J. Street Project* (bei Timothy Taylor, London). In einem 67-minütigen Video filmte die Künstlerin 303 Orte und Straßen ab, die in ihrer Namensgebung auf die jüdischen Bürger vor dem Holocaust der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland verweisen. In einer öden winterlichen Szenerie im Kreis Regensburg etwa steht das Ortsschild mit der Aufschrift „Judenberg“, an anderer Stelle verweist ein „Judenpfad“ ins Grüne. „The street names are ghosts of the past, haunting the present. The street signs in my images explicitly name what’s missing from all these places“, erklärt Susan Hiller.

Subtile Mechanismen

Die Wiedergeburt der dezidiert politischen Kunst kann also nicht gemeint und

noch weniger gewollt sein. Kuśmirowski lässt sich nicht als politischer Künstler vereinnahmen. Gleiches gilt für fast alle anderen Künstler und Künstlerinnen auf der von Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni und Ali Subotnik kuratierten Berlin-Biennale. Politische Kraft – und zwar durchaus intendiert und kalkuliert – haben sie allemal. Hier werden Wahrnehmungsmechanismen subtiler abgerufen, ausgelotet, hinterfragt oder in die Irre geführt, als dies sich didaktisch gerierende künstlerische Botschaften vermögen könnten. Die Autonomie des Kunstwerks wird respektiert und seine Positionierung mit großem Ernst durchdacht: Die Geschichtsträchtigkeit der Mitte Berlins beispielsweise provoziert Konnotationen, die das politische Potenzial der Werke voll ausspielen. Die noch vor kurzem als unpolitisch und hedonistisch verschrienen jungen und jüngsten Künstler, die sich angeblich in der selbstverliebten Bespiegelung ihrer Szenen gefielen, haben schon längst etwas zu sagen. Eindeutigkeit im Sinne einer unmissverständlichen *message* lehnen sie ab. Aus gutem Grund: Die Qualität der künstlerischen Arbeit kann gerade nicht in ihrer Eindeutigkeit liegen. Die kontextuellen Potenziale sind Teil des künstlerischen Kalküls.

Dass der Verlust der Eindeutigkeit nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln ist, sondern logisches Resultat der sich ebenso vernetzenden wie diversifizierenden Kunst- und Kulturszene, macht der Blick auf fast jede jüngere Künstlerbiografie deutlich. Insbesondere der Versuch, regionale Spezifika zu nationalen Handschriften zu stilisieren, ging sowohl an der Wirklichkeit der künstlerischen Produktionsbedingungen als auch am intellektuellen Anspruch der Künstler vorbei. Sie alle zeichnen internationale Lebensläufe, studieren in den unterschiedlichen Kunst- und Kulturmetropolen, arbeiten in temporären Ateliers, kooperieren in weltweit verzweigten Projekten,

kehren in die Heimat zurück und verlassen sie wieder. Kuśmirowskis Arbeiten etwa als polnische Kunst zu bezeichnen gliche einer unzumutbaren Reduktion auf Klischees. Gleichwohl bleibt die Herkunft ein bestimmendes Merkmal des künstlerischen Schaffens, aber es fügt sich ein in all die vielen anderen biografisch bedingten Eigenheiten. Kuśmirowski kommt aus Lodz und lebt und arbeitet in Lublin, wo die Geschichte des Vernichtungslagers für immer mit dem Ort verwoben bleiben wird. Einer solchen Macht lässt sich nicht entweichen – aber eben auch anderen Einflüssen nicht: So ließ beispielsweise die Mangelwirtschaft des sozialistischen Polen den Jungen Robert Kuśmirowski eigenes Spielzeug basteln und legte damit den Grundstein für die Vorliebe des Künstlers, Substitute zu schaffen, die in ihrer künstlerischen Umsetzung und Weiterentwicklung zu perfekten Trompe-l'Œils wurden und unsere Wahrnehmungsstrukturen aufzubrechen versuchen.

Den Schein durchbrechen

Geschichte und Heimat schlagen sich differenzierter, aber nicht minder einflussreich Bahn. Unverkennbar spielt der Blick zurück auf die Wurzeln und die Vorstellung, dass das Vergangene eine wie auch immer zu bewertende Sicherheit garantierte, eine wichtige Rolle in der zeitgenössischen Kunst; dass der Schutz der Vergangenheit auch den Horror verbirgt, wird Schicht um Schicht enthüllt. Eingebettet ist das Bekenntnis zur (eigenen) Geschichte daher in den Wunsch, den Schein und die Oberfläche zu durchbrechen, zumindest zu hinterfragen und zu den substanziellen Erfahrungen zu finden. Zunehmend kristallisieren sich in den neuen Werkgruppen der Künstler die grundsätzlichen Themen heraus, die aus linearen Lebensläufen *Lebenskurven* werden lassen: Leben und Tod, Liebe und Gewalt, Glück, Schmerz, Leid und Verlust.

Was trägt die menschliche Existenz, und was prägt unser Leben?

Die Kuratoren der Berlin-Biennale wussten ganz offenbar um dieses Phänomen, als sie ihre Schau mit Steinbecks Short-Story-Titel *Von Mäusen und Menschen* überschrieben. In einem Interview formulierte das Team, es sei „[...] eine Ausstellung über Menschen, die sich wie Tiere verhalten, und Tiere, die so ängstlich aussehen wie Menschen“ und daher „[...] eine Ausstellung über die Gegenwart“ (*art*, 4/2006). Die im Zentrum nicht nur der Ausstellungshalle der Kunstwerke, sondern der gesamten Schau stehende Skulpturengruppe von Thomas Schütte hätte auf- und anrührender nicht sein können: geschundene, vom Tod gezeichnete Körper, gebückt, in Decken gehüllt, den Rücken einander zugewandt, den Betrachter mit hohlen, toten Augen durchbohrend. Was bleibt von unserem Leben?

Die Deformation menschlicher Existenz machte der Belgier Michaël Borremans in der ehemaligen Mädchenschule zum beherrschenden Thema. Formal an die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts anknüpfend, setzte er in altmeisterlicher Manier junge Mädchen in Szene – nicht nur in kleiner, feiner Malerei, sondern auch in einer herausragenden Videoarbeit, die wie ein klassisches Tableau in einem Bilderrahmen wirkte. Die Positionierung in der heruntergekommenen Nasszelle ließ den Vergleich eines Spiegels, der uns vorgehalten wird, zu. In ihm drehte sich eine junge Frau von melancholischer Schönheit, ihr präzisedetailliert abgefilmter Faltenrock wie eine Schuluniform. Erst nach einiger Zeit wird erkennbar, dass der kurze Faltenrock auf dem Boden aufstößt – das Mädchen hat keine Beine. Die schlichte Schönheit und (nur scheinbare) Unversehrtheit der Gestalt machen die Deformation nur umso gewaltvoller: der Mensch als amputierte Kreatur. Es gab kaum eine Arbeit, die auf

sinnlichere Weise die Traurigkeit um das Unwissen des Ursprungs von Leid umgesetzt hätte.

Borremans wurde 1963 geboren. In dieser Zeit wirkte der drei Jahrzehnte zuvor geborene Bruce Conner schon längst in der amerikanischen Kunstszene. Conner zeigte in Berlin dokumentarisches Filmmaterial amerikanischer Atomtests, unterlegt mit Musik und im Endlos-Loop geschnitten, bis sie ihren Schrecken verlieren und nur noch die Ästhetik ihrer äußeren Anmutung feiern. Die Faszination des Schreckens und der Reiz des Horrors, die Schönheit des Grauens; die Grenzen verwischen sich, und das Bild verliert seine Aussagekraft, in jedem Falle seinen dokumentarischen Wert. Heute setzt der junge Künstler Martin Dammann diesen Gedanken fort und bläst kleine Fotografien seines umfangreichen Archivs mit Material der Weltkriege zu atemberaubend schönen, überdimensionierten Impressionen auf, die ursprüngliche Naturszenarien, Landschaften, Gesteinsformationen wiederzugeben scheinen. Allein die Kraft dieser arrangierten Welten lässt von der im wahrsten Sinne des Wortes explosiven Spannung und ihrer Bedrohung ahnen. Wie Conner ist auch Dammann in den unterschiedlichen Medien Fotografie, Film/Video, Malerei und Zeichnung gleichermaßen zu Hause. Das Medium verändert sich, das Thema bleibt.

Die diesjährige Whitney-Biennale in New York folgte in rasant-schnellem Zeitenwechsel exakt dieser Spur, „where not everything is understood, but everything is questioned“, wie es die beiden Kuratoren Chrissie Iles und Philippe Vergne ausdrücken. Die global vernetzten Kreativitätszentren der Kunstwelt provozieren umso mehr ein Spiel mit Rollen und das Verkörpern unterschiedlicher Identitäten in einer widersprüchlichen Gesellschaft, die zwischen Sorglosigkeit und Wohlstand auf der einen und Angst und Unsicherheit auf der anderen

Seite oszilliert. Die junge Generation der Weltmacht Amerika treibt dieser Umstand um, und so entwirft die Kunstproduktion ein erregtes wie aufregendes Identitätschaos, das die Instabilität der Verhältnisse reflektiert. Der Krieg im Irak bleibt ein Thema fast traumatischen Ausmaßes und knüpft auf dunkle Weise an die offene Wunde Vietnam an. Gleich im Eingang der Biennale installierten die Kuratoren eine Skulptur von Mark di Suvero und Rirkit Tiravanija, die auf das Jahr 1966 rekurrierte, als di Suvero in Los Angeles das Vietnamdesaster skulptural umsetzte. Damals beteiligte Künstler wie Roy Lichtenstein, Mark Rothko oder Donald Judd wurden für den neuen Peace Tower ebenso verpflichtet wie 150 Künstler, die 2003 in Venedig am Projekt *Utopia Station* teilnahmen.

Damit bleiben auch für die Generationen, die selbst in Friedenszeiten aufgewachsen sind, der Krieg und die Beteiligung der Väter ein Fluch, der sie einzuholen scheint. Die Filmkünstlerin Louise Bourque, deren zerkratzte, geblichene und geätzte Filme (manipulierte) Geschichte atmen und sich um Herkunft, Heimat und Familie drehen, lässt der Krieg nicht los – obgleich sie 1963 geboren ist. In einer Fotoarbeit für den Katalog der Whitney-Biennale beschreibt sie ein Stillleben in nostalgischen Rotbrauntönen mit *There's a War Going On*. Zu erkennen ist nur eine gekrümmte Gestalt vor einem Feuerwall – in der ästhetischen Umsetzung des Horrors beraubt, aber der Fremdbestimmung preisgegeben.

Der politische Gehalt vieler Arbeiten lässt nach den Fluchten in Kindheits- und Naturidyllen und psychedelische Farbräusche dunklere Seiten entstehen – bis hin zum reinen Schwarz. Schon kündigen sich wieder konzeptuelle und minimalistische, auf Grunddeterminanten verweisende Arbeiten an. Die Wälder werden dunkler, die Kindheitserinnerungen vager: Der Krieg geht weiter.