anette naumann biennale venedig 2011

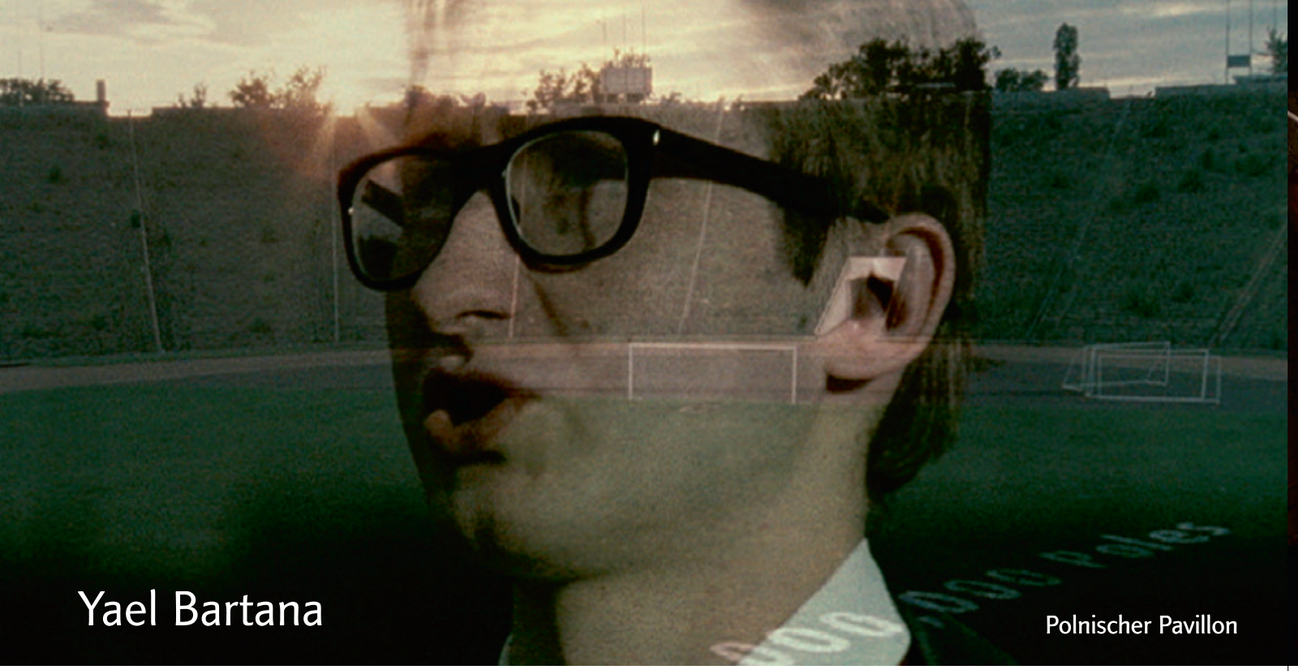
christoph schlingensief (deutscher pavillon)
yael bartana (polnischer pavillon)
song dong (arsenale)
nicholas hlobo (arsenale)
anish kapoor (st. giorgio maggiore)

Christoph Schlingensief

Deutscher Pavillon

»Die Kirche der Angst vor dem Fremden in mir«

Über dem monumentalen Säuleneingang zum deutschen Pavillon ist mit schwarzer Sprayfarbe aus dem eingemeißelten Schriftzug »Germania« »Egomania« gemacht worden, nach dem Titel eines von Christoph Schlingensiefs Filmen. Ein schwerer dunkler Stoffvorhang verhängt die Eingangstür, eingetreten ins Innere führt ein roter Läufer auf einen Stufenaltar zu. Kirchenbänke und Kirchenfenster (auf Stoff gedruckt, hinterleuchtet), an den Wänden Videoprojektionen und ein Strichmännchen-Bild als entfernte Kreuzigungsdarstellung, ein Beichtstuhl mit nur einem Stuhl – kein Platz für einen Priester: ein ungewöhnlicher Sakralraum. Vielleicht nicht gerade andächtig, aber doch sehr konzentriert lauschen die Besuchenden dem Soundtrack, der den Raum erfüllt. Es ist vor allem Schlingensief, der spricht, dessen zum Teil ins Weinen übergehende Stimme von seiner Krebserkrankung, seinen Erfahrungen mit Ärzten und seinen Lebensprojekten erzählt. Musik läuft im Hintergrund, man muss sich anstrengen, um die Worte zu verstehen. Nur das »Nein, ich will nicht! Ich will nicht!« geht mühelos unter die Haut. Er ist der Sprechende an diesem Ort, übernimmt aber nicht die Rolle des Priesters. Gibt es einen? Indem die Stimmen nicht von vorn, sondern von rechts kommen, wo auch der amputierte Beichtstuhl aufgestellt ist, bekommen seine Aussagen etwas von letzten Selbstbekenntnissen. Bilder passieren das Auge, auf mehreren Schirmen, nebeneinander an allen vier Wänden angebracht, werden Schwarzweißfilme gezeigt, die vor allem Performances bekannter Künstler_innen nachstellen, in grotesker Überzeichnung. Der ganze spielerische Fluxus-Un-Sinn rollt wiederholt vor uns ab und erzeugt eine Stimmung der Ratlosigkeit. Und das ist vermutlich auch ihre Funktion.
Während die gefilmten Geschehnisse selbst nur für Kenner mit Schlingensiefs Arbeiten in Verbindung zu bringen sind, beispielsweise die Reminiszenzen an Valie Exports »Aktionshose Genitalpanik« oder Nam June Paiks Auftritte mit der nackten Cellistin Carolee Schneeman, erscheint ihr Charakter der theatralen Irrationalität als eine von Schlingensief gewählte Metapher für das Leben selbst.
Der Altarbereich vorne ist verwaist, da dort keine lebendigen Menschen Handlungen vollziehen. Es ist vielmehr eine Installation, die mehrere Anklänge an solche von Beuys enthält – der vergoldete Hase sitzt auf dem Altar (dem Beuys in einer Aktion »die Bilder erklärt«), Schlingensiefs Krankenhausbett steht dort, das an Beuys Bahren in »Zeige deine Wunde« erinnert. Die Skulptur eines Kindes, das in Bandagen eingewickelt ist, lehnt am Rand des Opfertisches; davor steht ein Stuhl, an dem zwei lange Stangen befestigt sind, die ihn zu einer Sänfte machen. Rechts am Rand ein Leuchtkasten mit Röntgenaufnahmen der Brust, vermutlich aus der Krankenakte des Künstlers entnommen. In dieser Kirche der Angst gibt es statt des Gottesmannes, der der Publikumsgemeinde tröstende Worte spenden würde, nur die beweglichen und unbeweglichen Artefakte. Sie sprechen für sich (von Krankheit, Leid und Hoffnung) und wo das Bild nicht ausreicht, erscheinen Worte auf den frontalen Schirmen rechts und links neben dem Altar, dort wo sonst eine Kanzel stünde. Zitate von Beuys, die Schlingensief wichtig gewesen sein müssen und die auch mich beeindrucken. An dieser Stelle, in diesem Kontext platziert, werden sie soetwas wie ein Vermächtnis des Verstorbenen: Dem Menschen seien zwei Möglichkeiten schöpferischer Tätigkeit gegeben – die aktive Handlung und die des Erduldens. Wer soetwas schreibt, ist weit gekommen. Das eigene Leid in irgendetwas anderes zu transformieren, das über den Jammer hinausgeht, ist eine Leistung, die Christoph Schlingensief in seinen letzten Jahren selbst vorgelebt hat. Das zweite Zitat hat mit der Aufgabe der Kunst heute zu tun: Beuys sagt, man habe früher den Menschen als Ebenbild Gottes in seinen physischen Aspekten bildnerisch wiedergegeben, heute käme es darauf an, auch seine unsichtbaren übersinnlichen Anteile zur Anschauung zu bringen. Das scheint in dieser posthumen Pavillongestaltung noch zu fehlen, was nicht verwunderlich ist, da es nicht zu den Themen des widerständigen Schlingensief in seinen aktiven Jahren gehört hat. Aber es gibt dieser ungemütlichen Kirche und ihrem Konflikt hinsichtlich des physisch gepeinigten Menschen das transzendierende Wort zurück, das man sich an einem solchen Ort erhofft.



Yael Bartana

Polnischer Pavillon

»And Europe will be stunned«

Im polnischen Pavillon wurde das Projekt der Israelin Yael Bartana ausgestellt, das aus drei Filmen und der Gründung einer politischen Bewegung besteht. Der erste Filmt macht uns auf eindringliche Weise klar, worum es geht. Ein junger Mann, blond, in einen billigen Anzug gekleidet und eine dunkle Kastenbrille, wie Honnecker sie trug, auf der Nase, steht in einem leeren Fußballstadtion und hält eine flammende Rede an das polnische Volk und die Juden in Israel. Er klingt wie ein Vertreter Polens, der beauftragt ist, die geflüchteten und ausgewanderten Juden in sein Land zurückzuholen, und zwar drei Millionen dreihunderttausend sollen es sein, um das Loch, das der Holocaust gerissen hat, wieder zu schließen, um den traumatischen Verlust, den das polnische Volk erlitten hat, zu heilen. Ich bekomme Gänsehaut, es ist das erste Mal, dass »öffentlich« ausgesprochen wird, dass es nicht nur um die Tragödie massenhafter Einzelschicksale geht, sondern um die Betroffenheit der Nachbarn, für die es eine Amputation ihrer Kultur, ein Verlust eines Teils ihrer eigenen Identität bedeutet. Eine Wertschätzung im Nachhinein, nicht bloß die Mindestkonzession, dass auch Juden ein Daseinsrecht besitzen. Die Rede ist klar und präzise, brilliant formuliert, die Kamera umkreist die schmale Gestalt, der es ganz ernst ist mit dem, was sie sagt, und schwankt hin und her zwischen Frontalaufnahmen und dem leeren Auditorium – deren Sitzbänke aus Stein wie besondere Grabsteine aussehen. Die Tatsache, dass die Massen, die hier eigentlich anwesend sein und erreicht werden sollten, nicht da sind, macht seinen Appell um so dringlicher; es ist weniger eine politische Veranstaltung als eine Gewissensrede, auf einer inneren Ebene und in der Zukunft angesiedelt. Hört ihm denn keiner zu? Doch, eine Handvoll Teenager, Jungpioniere mit braunen Hemden und roten Halstüchern steht zu seinen Füßen, die Gesichter ernst und freudig; sie sind seine Gefolgsleute, ein Bild zaghaften Optimismus'. Er wendet sich sowohl an die »unsichtbaren Nachbarn«, die vertriebenen Juden, als auch an sein eigenes Volk und es wird klarer, dass er kein Beauftragter ist, sondern ein Einzelner mit einer Botschaft, der schwierige Überzeugungsarbeit zu leisten hat. Das Gefühl glücklicher Perplexität weicht der Ent-Täuschung, die Utopie der Realität. Schade, denn sie ist auch gar nicht auf polnischem Boden gewachsen, diese Versöhnungsidee, sondern ein Werk der israelischen Künstlerin – auch wenn sie in der Hauptfigur für ihre Trilogie, dem polnischen Performance-Künstler Slawomir Sierakowski, der die Ansprache selbst geschrieben hat – einen wichtigen Kollaborationspartner fand.

Im zweiten Film »Wall and Tower« findet die mittlerweile etabliert erscheinende Bewegung »Jewish Renaissance Movement in Poland« (JRMiP) insofern Gehör, als es ihr gestattet ist, ein Kibbuz-Modell am Ort des ehemaligen Warschauer Ghettos aufzubauen. Die Gruppierung (d.h. die Künstlerin) hat ein eigenes Logo entwickelt, bestehend aus dem polnischen Adler und dem Davidstern, das auf weißen Armbinden prangt, die die Mitgleider polnischer und jüdischer Herkunft tragen. Wir sehen sie zusammen arbeiten, die einen in braunen, die anderen in weißen Hemden, alle mit rotem Halstuch und Armbinde, die Frauen mit Kopftuch: Hölzer tragen, Hütten errichten, Blumenkästen zimmern – und zum Schluss einen hohen und dichten Zaun mit einem Wachturm aufstellen. Die Gesichter verklärt von Freude und Zukunftshoffnung, untermalt von theatralischer Musik (die Nationalhymnen beider Länder wurden verwendet, die polnische dabei rückwärts

>>

gespielt, was eine weniger auffällige Wirkung hatte als wenn Sprache rückwärts erklänge). Das fröhliche Zimmern, das visuelle Anklänge an Progagandafilme kommunistischer, zionistischer und sowjetischer Herkunft enthält, schafft eine zuckrige Verklebung der Unterschiede, die durch die Notwendigkeit, Grenzzaun und Wachturm zu bauen, unterminiert wird.

Der letzte Teil der Trilogie spielt in nicht ferner Zukunft: Slawomir Sierakowski, der Führer der JRMiP (mit seinem realen Namen adressiert), ist einem Attentat zum Opfer gefallen. Die Trauerfeierlichkeiten werden gefilmt, von einem Regierungsgebäude hängen die Fahnen mit dem Emblem herunter. Er bekommt ein formales Staatsbegräbnis mit schwarzer Limousine, Sargträgern, Defilé und nicht enden wollenden Nachruf-Reden, auch wenn nur eine überschaubare Menge Anhänger und Mitglieder seiner Familie anwesend sind. In den Ansprachen melden sich seine Frau, junge Mitglieder der Bewegung und israelische Kulturträger zu Wort, es geht um die Zukunft und das Nicht-Nachlassen des Elans. Die Gruppe Zuhörer ist mittlerweile angewachsen, und zum Teil zivil gekleidet. Eine Frau tritt aus der Menge auf das Podium zu: Im Habitus einer Auswanderin der vierziger Jahre, mit Kopftuch und einem Reisekoffer in der Hand, erwartet man gespannt den Sinn ihrer Aktion, fürchtet möglicherweise einen erneuten Anschlag durch eine Kofferbombe, doch die Kamera zeigt nur ihr erhobenes, fragendes Gesicht. Als die Veranstaltung zu ihrem Ende kommt, und die jungen Leute im Dunkeln auf der Erde sitzen, um das kuriose Denkmal des Anführers gruppiert, beim Singen in ein Feuer blickend, sieht man dieselbe Frau nochmals, die angesichts dieser Versammlung leicht die Augenbrauen hebt.

Die Filme wirken sehr stark auf mich – der Titel drückt aus, was wirklich stauneswert wäre: wenn dieser Anstoß einer »Wiedergeburt« Wirklichkeit würde. Wenn also auf dem Boden einer Geschichte der Missachtung und Auslöschung Einsicht, Vergebung und Miteinanderlebenwollen erwachsen würde, wäre das eine fast nicht zu glaubende menschliche Errungenschaft, unvergleichlich viel schwieriger als unsere deutsch-deutsche Wiedervereinigung. Ich bin begeistert von der Idee ebenso wie von der filmischen Umsetzung. Das Werk lässt die Frage entstehen, ob die politische Bewegung tatsächlich existiert oder nicht, die da mit soviel Präzision und Überzeugungskraft in Szene gesezt wird, und in einem zweiten Schritt, ob der zur Schau gestellte Optimismus völlig ernst gemeint sein kann. Kann er nicht, dafür spricht nicht nur die zukünftige Ermordung des Gründungsvaters, auch die mickeymouseähnliche Gestaltung seines Denkmals hat etwas Satirisches und die überzeichnete Darstellung des »glücklichen neuen Menschen« stellt die Frage nach der Angemessenheit gleichmacherischer politischer Agitationsformen. Die Ambivalenz zwischen Fiktion und Realität schlägt Widerhaken in der Seele, zwischen dem was sein könnte und was sein sollte schieben sich Gedanken an andere idealistische politische Gruppierungen, deren Abgrenzungsbedürfnisse gegen Dissidenten noch immer die Utopie zunichte machten. Beim Heraustreten aus den Filmräumen bemerke ich im Foyer des Pavillons eine Unterschriftensammlung: »Join the Movement«. Der Impuls ist echt.

Arsenale

Song Dong

»Wisdom of the Poor«

Der chinesische Künstler ist einer von vieren, die von der Kuratorin Bice Curiger gebeten wurden, einen Raum im Raum, einen sogenannten Parapavillon, im Arsenale zu gestalten. In deren langgestreckten Hallen hat er fünf Räume geschaffen: in der Mitte den Wiederaufbau seines Elternhauses, dessen entkernte Fachwerkbalken nach Venedig überführt wurden, und vier Komplexe aus Schrankfassaden, die als kreisförmige Strukturen das Mittelhaus umgeben. Während das Haus in seinem Erdgeschoss völlig durchsehbar ist, bilden die gleichartigen Möbelensembles abgeschottete Einheiten. Die hölzernen Schrankfronten, die brachial von ihrem dazugehörigen Corpus abgesägt wurden, sind durch Scharniere miteinander verbunden und man tritt in sie hinein durch jeweils eine der Schranktüren. Innen begegnet man ihren Fassaden, die sich ähneln und doch in der Aufteilung und Anordnung von Schubladen und Spiegel verschieden sind. Man hat den Eindruck, einzelnen Gestalten gegenüber zu stehen, da sie menschliches Maß haben, auf zwei Beinchen stehen und mittels der Drehgelenke einander wie an der Hand halten. Sie atmen Familie aus allen Poren, die Gebrauchsspuren zeigen an, dass Groß und Klein einmal mit ihnen gelebt haben. In den Gardinenfalten hat sich der Staub der Generationen gesammelt, in den Schubladen haben bedeutende und unbedeutende Geheimnisse Platz gefunden. Sie bilden jeweils einen Clan, der sich nicht wesentlich von den anderen dreien unterscheidet, aber als Gruppe abgrenzt.

>>

An manchen Stellen sind Glasscheiben als Zwischenstücke montiert, so dass ein Durchblick auf die anderen Verbände möglich ist; so unauffällig, dass Erstaunen eintritt, wenn man einen Besucher sieht, der sich nicht mit einem selbst im gleichen Innenraum befindet.
Die Vermischung von Innenraum und Außenraum ist hier von Bedeutung: Man tritt hinein in einen Kreis, der einen zimmerartigen Innenraum bildet, gleichzeitig aber den Außenraum der Kleiderschränke darstellt. Ihre eigentlichen Innenräume sind entfernt worden, mit maschineller Gewalt, wie man beim Eintreten sehen kann. Das lässt die Frage nach den Lebensbedürfnissen von Individuum und Gemeinschaft aufkommen – wieviel muss die Einzelne opfern, um sich in die Sippe einzufügen, was kann der Einzelne nur an Fassade zeigen, um die Konventionen der (asiatischen) Gesellschaft nicht zu sehr zu missachten.
Gleichzeitig fühle ich mich erinnert an ein deutsches Kinderspiel, bei dem jemand eine Gruppe Sitzender umkreist und möglichst unbemerkt hinter dem Rücken eines Auserkorenen ein Säckchen fallen lässt. Wer es nicht mitbekommt bis zur nächsten Umkreisung, muss dessen Platz einnehmen und Träger des »Plumpsacks« sein. Es ist dieses Gefühl der freudig-unheimlichen Spannung, das mich auch inmitten von Song Dongs Schrankfassaden, die ich kreisend in Augenschein nehme, überkommt. Die einzelnen Individuen sehen zwar freundlich und ungefährlich aus, dennoch gibt es etwas nicht Sichtbares, das hinter ihnen lebt und »umgeht«.

Nicholas Hlobo

Der südafrikanische Künstler hat mit seiner Plastik »Limpundulu Zonke Ziyandilandela« einem mythischen Tier der afrikanischen Geschichtentradition Gestalt gegeben, so denkt man – und beim Nachlesen heißt es auch, dass es sich um einen Vampirvogel aus den Gesängen der Xhosa handle. Es ist eine Art Drachenmarionette, die da zwischen den riesigen Säulen des Arsenale hängt, mit weit ausgebreiteten, spitzenbewehrten Schwingen aus schwarzem Gummi, einem endlos langen, immer dünner werdenden Schwanz und einem Rinderschädel als Kopf, an dem zwei Paar Hörner (falsch herum) angesetzt sind. Obwohl die skelettartige Holzkonstruktion, an der er befestigt ist, den Charakter einer beweglichen Spielpuppe hat, wird das Wort Marionette dem mächtigen Eindruck nicht gerecht, den er auf uns macht: düster, drohend, furchteinflößend und rätselhaft, dazu geeignet, in den Träumen sein Unwesen zu treiben. Dennoch hat er auch eine andere Seite, die erst nach und nach ins Bewusstsein tritt. Unter dem Dach seiner gespenstischen Flügel hängen rote Bänder bis auf den Boden und definieren so einen transparenten, runden, geradezu behaglichen Raum, einer afrikanische Hütte ohne feste Wände ähnlich.
Die herabhängenden Klauenfüße sind in fast tänzerischer Art angezogen, und verleihen ihm eine gewisse Eleganz im Anflug. Und zuletzt lässt die rosafarbene Innenseite seines Rumpfes aus geblümtem Stoff mit den runden Gummibrüsten, die erst beim Nähertreten entdeckt werden, an die Siegfried-Sage aus der germanischen Mythologie denken: das muss die Stelle sein, an der der ansonsten unbesiegbare Heros verwundbar ist. Die geriffelten Hörner, die an Limpundulus Schädelkopf montiert sind, gehören gewiss zu einer pflanzenfressenden Spezies, einer flüchtenden, nicht reißenden Tierart, und wölben sich nach unten in einer öffnenden Geste – so wären sie keinem lebenden Tier nützlich, und im Tod? Der solcherart veränderte Schädelknochen starrt uns aus glänzenden metallischen Augen an und will etwas von uns, ich weiß nur nicht, was.
Es ist nicht alles böse, was finster ist.

St. Giorgio Maggiore

»Ascencion«

Ankunft an dem großen freien Platz vor der Kirche, nirgendwo ein Geländer, einfach eine freie Plattform mit einer Treppe zu dem weißleuchtenden Sakralbau. Wenn man sich umdreht, schaut man auf das Wasser, wo Canale Grande und Canale della Giudecca zusamentreffen, am Horizont die Hauptinsel, mit San Marco direkt gegenüber. Die gänzlich weiße Fassade von St. Giorgio Maggiore erinnert mich an ein Bild in einem amerikanischen Kochbuch, das ich als Kind sah: Kuchenpaläste mit Zuckerguss und Zinnen, Vorsprüngen und Türmen – Ornamente und architektonische Teig-Details vereinheitlicht in einer Farbe. Majestätisch trotz ihrer Kleinheit die Torten, anziehend und »appetitanregend« die Kirchenfront trotz ihrer majestätischen Größe.
Im Inneren des Renaissancebaus ist es plötzlich kühl und die gleißende Helligkeit von draußen weicht diffusem, durch die farbigen Fenster gebrochenen Licht. Der Raum ist leerer als er sonst ist, viele Kirchenbänke im vorderen Viertel sind entfernt worden, um dem in der Vierung aufgestellten Kunstwerk die nötige Wirkungsweite zu verschaffen. Man nähert sich also nicht wie üblich einem Altar und einer Vielzahl christlicher Kultuskomponenten wie Kanzel, Kerzen, Kreuz und Kelch, umgeben von Heiligenskulpturen und Tafelbildern, sondern zunächst einmal der Leere des Raumes, dessen Maße die schmucklosen Sandsteinsäulen abstecken.
Der quadratische Platz, der sich durch die Durchdringung von Längs- und Querschiff ergibt, wird von etwas anderem besetzt – einem runden steinähnlichen Becken in der Mitte und vier hochragenden Elementen vor den Säulen aus dem gleichen Material. Das Wort Becken stellt sich erst später ein, zunächst sieht man nicht, was sich in der Mitte des brusthohen Zylinders befindet. Die vier neuen »Säulen« sind Zylindersegmente, in denen ungefähr ein Dutzend Ventilatoren übereinander brausen und den Luftstrom um das Becken herum beeinflussen sollen. Denn aus dem Inneren des Beckens entströmt ein kleines unscheinbares Wasserdampf-Fähnlein, das hoch hinaus will. Wir haben gelesen, dass dieses Kunstwerk des Inders Anish Kapoor nicht gelungen sei, sich nur ein »klägliches bisschen Dampf« über dem Becken sammle und keinesfalls tue, was der Schöpfe von ihm erwarte. Da wir das nicht glauben und uns selbst überzeugen wollen, sind wir beim Nähertreten enttäuscht. Ach, es funktioniert doch nicht, soviel Aufwand für ein niederschmetterndes Ergebnis, sein Ruf wird zerstört sein, hat er das nicht besser berechnen können? Wir gehen hin und her, spüren dem Wind, den die Maschinen erzeugen, in der Kurve nach, versuchen, den Luftweg durch die Aufstellung unserer Körper zu lenken. Denn vielleicht geht zuviel Energie in der Biegung verloren, hat nicht den richtigen Winkel, um in den Mittelraum zu gelangen? Es hilft nichts, das dünne Gekräusel duckt sich über dem Stein, wabert ein wenig nach lins und nach rechts, aber nicht nach oben. Auf den Kirchenbänken Platz nehmend, bedauern wir stumm den Künstler und schauen gedankenverloren im Raum umher. Als mein Blick in die Kuppel über der Vierung fällt, sehe ich eine dünne rauchähnliche Fahne, die sich langsam um eine imaginäre Achse drehend nach oben bewegt und dort von der schwarzen Dunstabzugshaube angesaugt wird. Das ist es, wovon gesprochen wurde, um diesen Auftrieb geht es! Tatsächlich steigt der Dampf nach oben, tritt seine »Himmelfahrt« an, wie es im Titel heißt. Ein stiller Tanz, eine Pirouette in Zeitlupe, nach oben gezogen durch magische Kraft. Immer wieder sacken ihm die Knie weg, der Strom reißt ab und Lücken entstehen, aber jetzt, wo der Prozess in Gang gekommen ist, will er nicht aufgeben. Eine Art beständiger Beharrlichkeit liegt in dieser Bewegung und gibt diesem technisch induzierten Vorgang dadurch etwas Menschliches – ein Wille drückt sich aus, der nicht ständig reüssiert und umsomehr Bewunderung erregt. Elegant. Ich verzeihe Kapoor den schwarzen Schlund in der Kuppel – eine Entrückung in den Himmel hätte eigentlich im Licht enden können, doch hat er vielleicht aus Kontrastgründen dem Sehen unserer physischen Augen den Vorzug gegeben.
Das Geschehen ist kein Theater, der Kirchenraum wird nicht zur Bühne. Die Gesetze der Natur sind so zum Einsatz gebracht, dass es sich um einen realen Vorgang handelt. »Des Menschen Seele gleicht dem Wasser« – Goethes Gedicht über Sterben und Wiedergeborenwerden kommt mir in den Sinn. Ein nicht sichtbares Geschehen wird ins Bild gebracht – scheinbar einfach und bestechend schön.

mitbetrachtende: monika pannitschka, gabriele riker, martin riker
text: anette naumann · umschlagfotos + anish kapoor: martin riker