

Steinkohle als Material der Kunst

Manifesta 9. The Deep of the Modern, The European Biennial of Contemporary Art 2012. Genk, 2.6.–30.9.2012. Katalog: **Manifesta 9. The Deep of the Modern. A Subcyclopaedia.** Hg. v. Cuauhtémoc Medina/Dawn Ades/Katerina Gregos. Mailand, Silvana Editoriale 2012. 320 S., zahlr. Abb. ISBN 978-8-83662-326-6. € 32,00

Diese *Manifesta* war – das sei gleich vorweggenommen – eine ganz vorzügliche Ausstellung. Während ihre unmittelbaren Vorgängerinnen in der spanischen Region Murcia und dem italienischen Trentino vor allem aufgrund unkoordiniert wirkender Verteilung auf allzu viele Schauplätze kaum Strahlkraft entwickeln konnten, bestach die neunte *Europäische Biennale zeitgenössischer Kunst* im belgischen Genk durch räumliche und konzeptuelle Verdichtung und historische Tiefe. Das dreiköpfige Kuratorenteam unter der Leitung des als Kunsthistoriker, Kritiker und Ausstellungsmacher international renommierten Mexikaners Cuauhtémoc Medina bespielte ein Ausstellungsgebäude, dessen Geschichte und Architektur in einen Dialog mit den Exponaten traten und das prädestiniert erscheint für eine am Leitfaden des Bergbaus und der Steinkohle ausgebreitete „material art history of modernity“. Aktuelle künstlerische Positionen reflektierten die Facetten der Arbeitswelt und der Energiewirtschaft im Zeitalter des globalisierten Kapitalismus.

BERGBAUGEBIET

Schauplatz der *Manifesta 9* war das repräsentative Hauptgebäude der Zeche von Waterschei, ein in

den Jahren 1920–24 im Art-Deco-Stil errichteter Industriebau, der, vor allem wegen des hochaufragenden Eckturms und angesichts seiner Entstehungszeit, ein veritables Abbild des mittlerweile etwas abgenutzten Bonmots „Kathedrale der Arbeit“ darstellt (vgl. hierzu Hermann Sturm, *Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, Essen 2007). Der Geologe André Dumont-sous-Asch (1847–1920) hatte 1901 im Kempen-Becken in der belgischen Region Limburg umfangreiche Steinkohlevorkommen entdeckt. Fünf Jahre später erwarb er eine Förder-Konzession für ein knapp 3.000 Hektar großes Gelände in dem damals noch ganz landwirtschaftlich geprägten Waterschei nördlich des Weilers Genk. 1917 begann man mit dem Kohleabbau im nahegelegenen Ortsteil Winterslag, 1924 wurde der Förderbetrieb in Waterschei aufgenommen.

Die Gemeinde Genk und ihr Umland entwickelten sich in der Folge zu einem der bedeutendsten Kohlereviere Belgiens, das allerdings seit den 1960er Jahren – wie das Ruhrgebiet und andere westeuropäische Kohleregionen – einen tiefgreifenden Strukturwandel zu bewältigen hatte. 1987/88 wurden die Zechen in Winterslag und Waterschei endgültig stillgelegt. Während das Zechengelände Winterslag bereits in einen Kultur, Gastronomie, Kreativ- und Freizeitindustrie verbindenden und offensichtlich prosperierenden Komplex namens „C-Mine“ transformiert wurde, steht Waterschei eine solche Entwicklung noch bevor. In der Zwischenzeit beherbergt das ehemalige Zechenhauptgebäude unterschiedliche Wechselausstellungen, neben der *Manifesta 9* auch das in die Biennale kommentarlos integrierte *Mijndepot*, eine von ehemaligen Bergleuten ins Leben gerufene Dauerausstellung zur Geschichte der Kohleförderung in Limburg. Das majestätische Gebäude mit seinen frisch restaurierten Fassaden, dem neuen Glasdach und dem ruinösen Inneren dokumen-

tiert den Niedergang ebenso wie die Musealisierung von Industriekultur; zudem steht es für einen noch ungewissen Neuanfang und eignete sich somit hervorragend für eine temporäre, die Themen Kohle und Arbeit fokussierende Ausstellung.

DIE TIEFE DER MODERNE

Diese *The Deep of the Modern* zu nennen, verfiel in mehrfacher Hinsicht. Zum einen wurde damit verwiesen auf den Bergbau und hier vor allem die Steinkohleförderung als wesentliche Motoren der industriellen Revolution und also auch der kulturellen Modernisierung seit dem ausgehenden 18. Jh. Zum anderen bedeutete eine Erkundung der „Tiefe des Modernen“ respektive „der Moderne“, dass aktuelle künstlerische Positionen in einen Dialog mit älteren, auch vormodernen Konzepten und Ideen gebracht wurden, um durch diese Verankerung im Historischen das „Projekt Moderne“ besser verstehen und reflektierter vorantreiben zu können.

In *The Deep of the Modern* war die Steinkohle der aus der tiefen Vergangenheit im Dunkeln des Erdinneren zu hebende Schatz. Die *Manifesta* in Genk bestand aus drei thematisch und räumlich unterschiedenen, aber immer wieder auch zueinander in Bezug gesetzten Sektionen. Die erste galt dem Erbe und der Erinnerung an die Kohleförderung, wie sie sich in diversen Artefakten und Praktiken offenbart. „The Age of Coal“, der zweite dezidiert kunsthistorische Ausstellungsbereich, zeigte medial vielfältige Auseinandersetzungen mit der Kohle, dem Kohlezeitalter und der Bergbauindustrie von um 1800 bis in die Gegenwart. In der dritten, „Poetics of Restructuring“ genannten und vor allem im lichtdurchfluteten Dachgeschoss des Gebäudes ausgebreiteten Sektion waren aktuelle Arbeiten von 39 zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern versammelt. Das kuratorische Konzept bezeugte eine genuin europäische Perspektive, denn der Niedergang der Kohleförderung und die damit einhergehenden energiewirtschaftlichen und industriekulturellen Veränderungen sind (noch) keine in einem globalen Ausmaß zu beobachtenden Entwicklungen. Die *Manifesta* ist seit ihren Anfängen Mitte der 1990er Jahre eine dezi-

diert auf Europa und europäische Problemlagen konzentrierte Biennale.

Dramaturgisch schlüssig begann der Besuch in der „Heritage Section“. Ein zentrales Thema der hier versammelten Artefakte und Dokumente war die multikulturelle Zusammensetzung der Bergarbeiterschaft – natürlich nicht nur in Genk: 7.000 *Livrets des ouvriers mineurs* aus dem Bestand des Écomusée von La Louvière dokumentierten vielfältige Identitäten, Lebensläufe, Arbeitsverhältnisse und für die Geschlechter und Generationen unterschiedliche Rechtsvorschriften im Zeitraum 1845 bis 1920. Aus etwa der gleichen Zeit datieren die von Bergarbeiterfrauen mit Bildern und Texten in unterschiedlichen Sprachen bestickten Stofftücher. Es sind einfache moralische Weisheiten, die hier fixiert und illustriert wurden und als solche sowohl der täglichen Erbauung und der Erinnerung an die Heimat als auch der Dekoration des neuen Heimes dienten. Von den frei im Raum aufgehängten Stickarbeiten glitt der Blick durch die großen Fenster auf die als Gartenstadt angelegte Arbeiter- und Angestelltensiedlung von Waterschei, so dass sich eine poetische Verbindung von innen und außen, damals und heute ergab.

Ähnlich und doch anders verhielt es sich mit den mehreren Dutzend Gebetsteppichen von türkischen Immigranten, die, nach Mekka hin ausgerichtet, einen Teil der Bodenfläche bedeckten. In einer Ausstellungsboje waren weiterhin devotionalienartig Gegenstände und Fotografien ausgebreitet, die an die Schlagerlegende Rocco Granata (geb. 1938) erinnerten, den Sohn eines italienischen Gastarbeiters in der Zeche von Waterschei, der mit dem Lied „Marina“ 1958 einen Welthit landete. Ein mit coolem Sound unterlegtes Musikvideo der Kölner Modedesignerin Eva Gronbach inszenierte eine multikulturelle Jugendfreizeitkultur. Die jungen Männer und Frauen trugen hier Kleidungsstücke aus Gronbachs Kollektion „German Jeans“, die auf dem Recycling gebrauchter Bergmannsanzüge basiert. Die Beständigkeit und Geschichtlichkeit des stofflichen Materials tritt so in ein interessantes – und derzeit auch gut vermarktbare – Spannungsverhältnis zur Kurzlebigkeit von Jugendmode.

PITTORESKE KOHLE

Die „Age of Coal“-Sektion auf der nächsten Ausstellungsebene war ein beeindruckender, anschlussreich arrangierter Parcours durch die Kunst- und Kulturgeschichte der Kohle als Material und Motor der Moderne. Eine „Gallery“ genannte, temperierte Metallkonstruktion beherbergte einen Großteil der historischen Exponate und stellte zugleich eine Art Black Box der Geschichte dar, zu thematischen Schwerpunkten verdichtet. Als „Antichambre“ fungierte eine Rekonstruktion von Marcel Duchamps *12.000 Kohlesäcken*, wie sie 1938 bei der *Exposition internationale du Surréalisme* in Paris zu sehen waren. Die mit Zeitungspapier gefüllten und mit Kohlenstaub benetzten Säcke hingen damals an der Decke des zentralen Ausstellungsraums und wurden lediglich von einem am Boden stehenden Kohlebecken beleuchtet, so dass eine grottenähnliche Wirkung entstand. Duchamps Arbeit, wenngleich in Genk nur partiell realisiert, war ein trefflicher Prolog zu dem in „The Age of Coal“ ausgebreiteten Verhältnis von Industrie und Kunst im Wandel der Zeiten.

Ein wichtiger Aspekt wurde gleich im ersten Raum der „Gallery“ anschaulich: die Transformation der pittoresken Landschaft in eine Industrielandschaft, die auf ästhetisch-formaler Ebene eher eine Engführung respektive Überlagerung oder Neukodierung darstellt. Denn es ist schließlich kein Zufall, dass die Theorie des Pittoresken just zu der Zeit entwickelt wurde, als die industrielle Revolution und damit eine gründliche Umgestaltung der Landschaft einsetzten. Treffend zeigt das der nach einem Gemälde von Philippe Jacques de Loutherbourg entstandene Aquatinta-Druck, der die 1805 erschienene Publikation *The Romantic and Picturesque Scenery of England and Wales* illustriert. Dargestellt sind die Eisenwerke von Coalbrookdale, deren Schlotte sich auf der Anhöhe am Ufer eines Flusses in den Himmel recken und zusammen mit den im Vordergrund betont beiläufig platzierten Eisenteilen an eine oberitalienische Landschaft *all'antica* erinnern. Die Industrieruinen des späten 20. Jh.s und ihre visuelle Ästhetisierung scheinen sich hier schon anzukündigen.

Auf der gegenüberliegenden Wand war denn auch die 1988 stillgelegte Zeche von Winterslag in 36 Schwarzweißfotografien von Bernd und Hilla Becher porträtiert. Ein weiterer die Landschaft und Landschaftsvisionen thematisierender Galerie-Raum zeigte Imaginationen der Erde im Karbonzeitalter. Die Arbeit unter Tage brachte neben der Steinkohle auch andere Schätze hervor, vor allem Fossilien, die im 19. Jh. Anlass zu vielfältigen Spekulationen über die Geschichte der Erde und ihrer Lebewesen gaben. Frühe geologische Abhandlungen wurden mit graphischen Darstellungen vorgeschichtlicher Landschaften illustriert. Zdenek Burian aus Mähren und der Belgier Jan Habex entwarfen noch in den 1940er/50er Jahren fantasievolle Bilder von Karbon-Wäldern. Das wandfüllende Ölgemälde von Habex war 1945 im Auftrag des Zechendirektors von Waterschei entstanden und hing nachweislich in der repräsentativen Empfangshalle des Hauptbaus.

Solche als wissenschaftlich korrekt geltenden Zurschaustellungen einer materiellen Vorgeschichte der Kohle wurden in Genk mit einigen Landschaften in Frottage-Technik aus Max Ernsts *Histoire naturelle* (1926) und einem *Nonsite* (1968) von Robert Smithson konfrontiert. Außerhalb der „Gallery“-Box war dann unter anderem – mit Arbeiten von Bernar Venet, David Hammons, Marcel Broodthaers und Richard Long – die Verwendung des Materials Kohle für eine neue Auffassung von Skulptur nach 1960 zu sehen. Bei dieser Neubestimmung des Skulpturalen und des Monuments in der Spätmoderne – und auch hier ist Robert Smithson als Protagonist zu nennen – ging es darum, der in der Gattung traditionellen Vertikalität und dem darin verkörperten Habitus einer Deutungsmacht durch Form- und Gestaltlosigkeit und pure Diffusion des Materials in der Fläche zu begegnen. Die als Erdsediment in der Regel horizontal in Schichten gelagerte Steinkohle schien hier besonders sinnfällig einsetzbar.

DROGEN UNTER TAGE

Eine kleine, in einem Glaskubus als Preziose inszenierte Arbeit des mexikanischen Künstlers José Antonio Vega Macotela stand am Rande der „Age

of Coal“-Sektion und bildete ein ästhetisch-konzeptuelles Scharnier zu dem ausschließlich mit zeitgenössischer Kunst bespielten „Poetics of Restructuring“-Teil. Vega Macotelas *Study of Exhaustion – The Equivalent of Silver* (2011) erinnert formal an ein Stück Kohle, besteht aber tatsächlich aus einem „boleo“, einem Klumpen aus Coca-Blättern, den ein bolivianischer Minenarbeiter über den Tag hinweg gekaut bzw. in der Wangentasche verwahrt und zum Arbeitsende hin im Stollen zurückgelassen hat. Der „boleo“ lindert Gefühle von Hunger, Durst und Schmerzen und dient somit der Produktionssteigerung. Zugleich glauben die bolivianischen Bergarbeiter, mit den zerkauten Coca-Blättern und weggeworfenen Zigarettenkippen einer von ihnen imaginierten Untergrundgottheit namens Tio Tribut zu zollen für den der Erde entnommenen Rohstoff Kohle.

In *Study of Exhaustion* (Vega Macotela konnte sich das zum Kunstwerk zu nobilitierende Material erst in einem eigenen, strapaziösen Untertage-Einsatz beschaffen) verdichten sich also mehrere Dimensionen des Ausstellungsthemas: Das kleine Objekt ist Zeugnis einer außereuropäischen Kohleförderung, die offenbar noch intakt ist, im Hinblick auf die Arbeitsbedingungen aber einem frühindustriellen Zeitalter anzugehören scheint. Weil der „boleo“ eigentlich eine Droge ist, hatte der Künstler mit komplizierten Aus- und Einfuhrbestimmungen im internationalen Warenverkehr zu kämpfen. *Study of Exhaustion* steht für eine erloschene Kraft und ist zugleich spirituell aufgeladen; der „boleo“ ist ein Abfallprodukt ebenso wie magisches Objekt und Zeitspeicher, der hier den Arbeitstag eines bolivianischen Bergarbeiters wie den des mexikanischen Künstlers dokumentiert und zugleich die historisch-kulturelle Differenz zwischen der europäischen und der südamerikanischen Kohleindustrie aufzeigt.

Der Bergbau ist nur ein Beispiel für geographisch und regional unterschiedliche Produktions- und Arbeitsbedingungen, die in ein weltumspannendes Netzwerk von Wirtschafts- und Finanzaktivitäten eingebunden und insofern auch

steten Wandlungsprozessen unterworfen sind, wobei die Verfügbarkeit und der Einsatz von aus unterschiedlichen Quellen gespeister Energie und der Umgang mit Abfall eine wesentliche Rolle spielen. Die Stärke vieler der in Genk gezeigten künstlerischen Arbeiten lag darin, diese Verflechtungen und ihre mitunter paradoxen Nebenerscheinungen sinnlich erfahrbar zu machen. Das geschah grandios in dem raumgreifenden Flickenteppich von Ni Haifeng, *Para-Production* (2008–11), an dessen Seite in einer Reihe aufgereiht Nähmaschinen standen, die die Besucher – durchaus erfolgreich – zu einer Beteiligung an diesem nutzlosen „work in progress“ animierten. Das Arrangement ähnelte einigen der eine Ebene höher hängenden acht Fotografien des Kanadiers Edward Burtynsky, der in *China: Manufacturing* (2005) dicht mit Menschen und Maschinen bestückte Werkshallen in China aus dem Blickwinkel eines darüber waltenden Oberaufsehers zeigte. Burtynskys Arbeit hatte wiederum – auch hinsichtlich der binnenräumlichen Anordnung in der Ausstellung – ein Gegenstück in der von Paolo Woods aufgenommenen 8-teiligen Fotofolge *ChinAfrica* (2007): Diese Arbeit dokumentiert schlaglichtartig das in den letzten Jahren merklich gestiegene wirtschaftliche Engagement chinesischer Unternehmer in Afrika und zeigt sowohl das selbstinszenatorische Gebaren der „neuen Herren“ als auch ambivalente Szenen transkultureller Vertraulichkeit.

Merkwürdig schal, aber trotzdem aktuell klang angesichts dieser Bilder und vieler weiterer der versammelten Inszenierungen die „Internationale“, die der Kroatie Nemanja Cvijanović durch eine interaktive Klanginstallation auch in den Außenraum übertrug. Seine anspielungsreich *Monument to the Idea of the Internationale* (2011) genannte Arbeit verführte den Besucher, mittels einer mit einem Mikrofon verbundenen Spieluhr das alte kommunistische Kampflied nostalgisch anklingen zu lassen und ihm mit dieser zarten Geste auch Gehör jenseits der Ausstellungsräume zu verschaffen. Eine osteuropäische Besuchergruppe ignorierte die Spieluhr und bot die „Internationale“ gleich als Chor dar.

Mit der diesjährigen Präsentation in Genk-Waterschei hat sich die *Manifesta* einen Platz in der ersten Reihe international bedeutender Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zurückerobert. Es bleibt zu hoffen, dass der nächste Austragungsort 2014 ähnlich klug gewählt und konzentriert sowie mit historischem Tiefgang bespielt werden wird. Besucherinnen und Besucher der *Manifesta 9* erhielten eine Ausstellungszeitung mit grundlegenden Informationen zum Konzept und zu den Exponaten. Im Katalog (auch online: <http://catalog.manifesta9.org/en/>) finden sich – im Vergleich zur Ausstellungszeitung – umfangreichere, alphabetisch sortierte Einträge zu den einzelnen Künst-

lerinnen und Künstlern bzw. zu den kulturgeschichtlichen Objekten sowie einige kürzere Essays zum Zuschnitt der *Manifesta 9* und ihrer Sektionen (Dawn Ades, Katerina Gregos), zur Biennale als „migratory centre“ (Cuauhtémoc Medina) und zum Unbehagen an der Nostalgie (Svetlana Boym).

PD DR. SIGRID RUBY
Universität des Saarlandes,
FR 3.6 Kunstgeschichte,
Postfach 151150, 66041 Saarbrücken,
s.ruby@mx.uni-saarland.de

dOCUMENTA (13) – Eine Rezension

dOCUMENTA (13).
Kassel, 9. Juni–16. September 2012

Kurz bevor der 33. CIHA-Kongress mit dem Motto „The Challenge of the Object“ einen *material turn* für die Kunstgeschichte ausrief (vgl. die Besprechung von Regina Wenninger in diesem Heft, 582ff.), hatte bereits die „dOCUMENTA (13)“ mit ihrer Bevorzugung plastischer Kunst die Aufmerksamkeit von den Bilddiskursen der letzten Jahre auf die haptisch und räumlich fassbaren Qualitäten der Exponate gelenkt. War in den 1990ern schon die Malerei von der documenta fast verschwunden, so ist nun auch die Videokunst auf dem Rückzug, um Assemblagen und Environments Platz zu machen. An den separaten Schauplätzen der Kas-

seler Innenstadt und in den wie „follies“ platzierten Künstlerhütten in der Karlsaue forderten sie alle Sinne des Publikums. Mit virtuoson Strategien versuchten sie, die Besucher/innen in ihren Bann zu ziehen.

Die signifikante Häufung solcher Erlebniswelten der Kunst ist wohl auch als Reaktion auf die technisch basierten Bildmedien zu verstehen, boten die ausgestellten Werke doch sinnliche Erfahrungen, die im Digitalen nicht zu haben sind. Die heimelige ‚Touch-me, feel-me‘-Ästhetik zahlreicher Arrangements auf der dOCUMENTA (13), die Carolyn Christov-Bakargiev, deren Kuratorin, in der Presseerklärung mit Hinweis auf Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1962) und in Opposition zu den digitalen Bildwelten begründete, stand deren künstlerischer Bedeutung aber nicht grundsätzlich im Weg.

Diese Zurückdrängung alles Bildlichen wird dezidierte Gründe gehabt haben, betrachtet man das breite Angebot an Fotografie, Video und Male-