

Lutz Hengst

Strahlkraft vor grauem Grund bei Banksy und Zolaykha Sherzad. Notizen zu zwei Varianten der Positionierung von Gegenwartskunst inmitten zugespitzter Krisen und modernen Erbes

Während Krisen weite Teile der Welt erschüttern, wo kann da ein Beitrag zur Jubiläumsausgabe der kunsttexte-Sektion Gegenwart ansetzen? Vielleicht kann ein Ausgangspunkt sein, Verunsicherung nicht auszuweichen und besser weiterzufragen, zum Beispiel danach, ob Kunst inmitten geballter Krisen überhaupt eine Gegenwart hat (?). Es zeigt sich dann sogleich, dass diese Frage empirisch abwegig ist, trotz allem. Denn, auch wenn sie bisweilen in den Hintergrund treten mag oder gedrängt wird, gilt: Es wurde und wird, wo es möglich ist, weiter Kunst produziert, ausgestellt, diskutiert und gehandelt. Auch Kunstausbildung, -geschichte und -kritik machen weiter. Aus allgemeiner historischer Erfahrung ließe sich ergänzen, dass es eher dem Normalfall menschlichen Lebens einschließlich seiner künstlerischen Dimension entspricht, sich im Zusammenhang mit als ohne Krisen zu vollziehen. Wo Kunst aber ausdrücklich gegenwärtig zu sein beansprucht¹, wäre selbst in thematischer oder räumlicher Ferne zu Krisenbrennpunkten eines nur um den Preis weitgehender Weltvergessenheit denkbar – dass sie vollständig unberührt davon statthat, ob in und außerhalb Europas akut Klima- und Umweltkatastrophen, Gesundheits- und Versorgungskrisen, Repression und Kriege menschliches Dasein in eine Dystopie verwandeln.

Zugleich gilt zwar nicht die Ungerührtheit von Kunst als Voraussetzung einer ihrer besonderen Möglichkeiten, wohl aber ihre Unverfügbarkeit², auch zu Krisenzeiten. Würde Weltbewusstheit, zumal im verengten Sinne der Tagespolitik, zur Bedingung aller Kunst gemacht, hieße das, ihre Ausdrucksfreiheit zu beschränken. Dennoch: Eine ordinäre Form der Beschränkung künstlerischer Freiheit funktioniert nach gegenläufigem Muster und besteht in der autoritären Forderung, in Kunst bestimmte politische Themen gerade nicht zu berühren. Ihr waren und sind ungezählte Werke ausgesetzt, nicht selten dann, wenn sie sich offen und kritisch auf Zustände der Krise beziehen. Im Folgen-

den will ich mich auf zwei Arbeiten konzentrieren, die sich zu Krisen verhalten. Aus einer unüberschaubaren Fülle wurden sie ausgewählt, weil sich an ihnen auf zwei verschiedene Weisen die Bezogenheit auch auf einen weiteren Kontext, der Gegenwartskunst mitdefiniert, aufzeigen lässt – und zwar auf denjenigen, der durch die ubiquitären Erbschaften moderner Gestaltungsformen gestiftet wird.

Zunächst eine Rückblende auf die Jahre 2020 und 2021: Dafür, dass während der beiden letzten Jahre Kunstthemen seltener in der breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen bzw. in Schlagzeilen aufgegriffen worden sind, liegt eine krisenbezogene Erklärung nahe. Es dürfte an der Corona-Pandemie gelegen haben, an ihren Folgen auch für das sonst medial gut vernetzte Ausstellungswesen und allgemein an ihrer – durchaus begründeten – Dominanz öffentlicher Diskurse. Dass es dennoch Ausnahmen gegeben hat, mag damit zu tun gehabt haben, wie wendig Akteure und Institutionen im etablierten Kunstbetrieb verfügbare Alternativen einsetzten, in Form virtueller Ausstellungen zum Beispiel. Mediale Aufmerksamkeit schien auch insofern herstellbar, dass Nachrichtenagenturen ohne längeres Zögern an einer etablierten Mischung festhielten, genauer daran, zwischen politische Meldungen regelmäßig etwas vermeintlich Kurioses oder aus Sparten professioneller Kulturproduktion einzustreuen. Es überrascht darum nicht, dass auch in Corona-Blogs, die etliche Newsportale bereits zu Beginn der Pandemie eingerichtet hatten, mehr oder minder thematisch Anschlussfähiges aus Kunstkontexten gemeldet wurde. So müssen es im Sommer 2020 auch Banksys gesprühte Darstellungen niesender, Desinfektionsmittel und Masken mitführender Ratten aus der Londoner *tube* in die Ticker geschafft haben.³ Die im charakteristischen Comicstil dargestellten Nager nutzten die ihnen in mehreren Panels beigegebenen Utensilien für manches, nur kaum korrekt im Sinne der Übertragungsprävention. Inwieweit Banksy damit die

Fahrgäste auf das pandemische Problem eines laxen Umgangs mit Schutzmaßnahmen aufmerksam machen wollte oder damit nicht doch auch einer Art Verpossierlichung der Lage Vorschub leistete, war nicht für jede der Szenen klar zu entscheiden. Neben dem humoristischen und eventuell einkalkulierten Potenzial an Indifferenz zogen die Stencils noch aus einem anderen Grund Aufmerksamkeit auf sich: Schon kurz nach ihrem Erscheinen und sicherlich in Unkenntnis des Marktwertes solcher Arbeiten⁴, wurden sie durch Reinigungspersonal aus der U-Bahn entfernt. - Ist solch ephemeres Erscheinen womöglich signifikant für die Position von Gegenwartskunst im Angesicht neuer und sich zuspitzender Krisen?

Die Herausforderung ausgeblendet, die die Pandemie für eigentlich alle Lebens- und Produktionsbereiche bedeutet, finden sich mit Blick auf Street Art schnell Gegenargumente zu der These: Ihre zwar überwiegend urbane, dennoch – jedenfalls aus der Perspektive von Museen – dezentrale Verfasstheit, die Exposition gegenüber potentiell abträglichen Einflüssen im öffentlichen Raum, mithin ihr ephemererer Status, gehören zu ihren Hauptmerkmalen. Und dass der „graue Grund“ offenen Stadtraums eine aufmerksamerkeits-, im Erfolgsfalle wertsteigernde Kulisse bietet, ist längst ausführlich beschrieben (und zum Beispiel bei Ulrich Blanché auch in Verteidigung speziell Banksys als einem dennoch nicht-kommerziellen Street Art-Künstler).⁵

Street Art, in der Form wie sie Banksy betreibt, kann vor dem „grauen Grund“ ein ambivalentes Verhältnis zu Grundmustern moderner Gestaltung ausdrücken und nutzen: Insofern sie an einem, wiewohl quasi-druckgraphisch reduzierten, aber in Teilen bunt ausgearbeiteten Naturalismus festhält, kontrastiert sie mit industriemodernen Trägergründen. Zu letzteren zählen die bis zur Abstraktion zierratlosen, maschinell gefertigten Wand- und Fensterflächen etwa eines U-Bahn-Waggons. Anders formuliert: Auf schmucklosen Rest- oder, aus Sprayerperspektive, Gelegenheitsflächen städtischer Architektur bleibt Banksys Werk insgesamt einer Ikonographie des gehobenen Cartoonhaften und Poppigen verbunden, gewissermaßen ungeachtet politischer Attitüden des Dargestellten. Ein an der Jerusalemer Barrieremauer zwischen Israel und Palästina platziertes Stencil, bekannt als *Rage, the*

Flower thrower (2005), beispielsweise zeigt einen verummumten Aufständischen.



Abb. 1: Banksy: *Rage, the Flower thrower* (2005)

Statt eines Steins, hält er einen Blumenstrauß in der Hand seines zum Wurf ausholenden Arms. Um den aggressiven Akzent eines versehrenden Wurfgeschosses bereinigt, wechselt die für sich längst schon ikonisch gewordene Protestpose des primitiv bewaffneten Straßenkämpfers gewissermaßen ins charmant-leichte Fach. Die dunkle Fassung der Figur kontrastiert mit diesem Eindruck weniger, als dass sie die überraschende Auflösung der Wurfgeste ins, obendrein bunt gefasste, „Blumige“ verstärkt.⁶ Gestaltungshistorisch bringt die stark auf Schwarz-Hell-Kontraste und Konturen reduzierte Darstellung ihrerseits „leichtere Genres“ in Gestalt populärer Referenzen ins Spiel. Zu denken wäre hier an die sogenannte *ligne claire*, also eine Bildsprache, in der Figuren, Gegenstände und hinterfangende Räume wesentlich durch schwarze Kontur und Umrisse, die mit einem schwach binnendifferenzierten Trägergrund kontrastieren, herauspräpariert werden. Unter Auslassung der älteren druckgraphischen Vorgeschichte, weist ein Aufruf der *ligne claire* auf George Remis alias Hergé zurück. Eine ihrer prägnantesten Ausprägungen findet sich in dessen berühmten *Tintin*-Panels.⁷ Obwohl eine derartige Zuordnung im Allgemeinen und mit Blick auf Banksys umfangreiche Arbeit im Besonderen eine schematische Trennung bedeutet, trägt sie dazu bei, gegenüber einer anderen stilbildenden Tradition zu profilieren: Grosso modo schließen *ligne-claire*-betonte Darstellungen nämlich nachrangiger an jene grafische Opulenz an, die seit den fantastischen und meisterlich im Art nouveau-Stil ausgebreiteten *Little Nemo*-Folgen

Lutz Hengst	Strahlkraft vor grauem Grund bei Banksy und Zolaykha Sherzad.	kunsttexte.de	1/2022 - 3
-------------	---	---------------	------------

Winsor McCays ebenfalls einen Zweig der Comic-Geschichte kennzeichnet.⁸ Noch weiterreichende Bezüge könnten, wie bereits angedeutet, von da aus hergestellt werden, nicht nur im Sinne der europäischen Grafik- und Druckgeschichte oder auch der Karikaturentwicklung seit Leonardo, sondern bis nach Ostasien respektive zur Tradition des dortigen (Farb-)Holzschnitts, des Ukiyo-e. Naheliegender scheint im Falle Banksys aber, davon auszugehen, dass der bewusstere Referenzrahmen der Arbeiten nicht tiefer reicht als ins 20. Jahrhundert und überscharfe stilhistorische Zuordnungen ohnehin nicht angestrebt werden. Auch inhaltlich sticht ein kontemporäres Crossover ins Auge. Details, wie die verkehrt herum getragene Baseball-Kappe des Blumenwerfers, weisen auf das Schöpfen aus einem kürzeren kulturellen Gedächtnis und der Gegenwart hin. Elemente juvenil-sportiver Straßenmode mischen sich mit jenen der Protestkultur. Da diese Verflechtung gelebter Praxis entspricht, markiert erst die Blumenbeigabe den Bruch mit außerbildlicher Realität. Mit dieser, ließe sich zugespitzt sagen, tendiert Banksy zur Verharmlosung und Trivialisierung des behandelten Themas – indem er eben Ausdrucksformen zitiert, die im Zusammenhang mit einem ungelösten politischen Konflikt stehen, um dann ihre eigentlich unversöhnliche Qualität mit einer „Flower-Power-Geste“ und Versatzstücken harmlosen Alltags zu verblenden.

Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung könnte allerdings auf diese politische Lesart und die zugehörige Kritik verzichten. Oder sie könnte sich der Festlegung entziehen und andersherum pointieren. Dann wäre in ebender Verblendung von Posen der Wut mit Zeichen der Friedensbereitschaft im „Blumenwerfer“ eine vorstellbare Entwicklungsmöglichkeit des Konflikts (hin zu einer widerstreitenden Form dauerhafter Verstrickung) subtiler verkörpert, als es die plakative Anmutung des Werks auf den ersten Blick erahnen lässt. Wobei auch mit dieser Interpretation das Problem fortbesteht, dass mit der so deutlichen Akzentuierung der Pose durch Banksy eine Tendenz zur Selbstreduktion des Werks auf das Plakative grundsätzlich einherzugehen und dieses hinter jenem zu verschwinden droht. Street Art, politische zumal, hat indes weniger ihre Reduzierbarkeit zu fürchten als eine Kunst, die daran gemessen wird, irreduzibel zu sein. Dass es gleichwohl auch bei

Banksy ästhetische Überschüsse gibt, wurde bereits in einer Hinsicht angesprochen: ihrem Erwachsen aus Ambivalenzen im Umgang mit modernem Gestaltungs- und Raumerbe. Im Übrigen schließt die Nicht-Reduzierbarkeit von Kunst auf die bloße Aussage umgekehrt ihr Politischsein nicht aus. Selbstverständlich sind also künstlerische Friedensappelle legitim, um nicht zu sagen bitternötig, in Nahost, darüber hinaus und neuerdings wieder in Europa.

Im Jahr 2022 scheint es in Europa fast unmöglich, nur über Kunst zu schreiben, während der Krieg hierher zurückgekehrt ist. Nicht-europäische Stimmen wiederum kommentieren bisweilen den Umstand kritisch, dass sich viele in Europa über die Rückkehr von Krieg so überrascht zeigen. Es verriete sich darin ein Messen mit zweierlei Maß, wenn nicht Rassismus. Das Befremden, das solche Kommentare ausdrücken, ist nachvollziehbar. Denn in Europa schien bis zum Angriff auf die Ukraine tatsächlich eine Haltung verbreitet, aus der Krieg, wenn überhaupt als ein aktuelles, als ein peripheres, gewissermaßen exotisches Problem wahrgenommen wurde. Damit verschwistert, hat sich – trotz einer zuvor schon sichtbaren und fortbestehenden Klimanotlage – eine weitere Ignoranz ausbreiten können. Sie gilt dem Zusammenhang von schadhafte Entwicklungen auch in entfernteren Ländern und einer eigenen Lebensweise, die von weither importierte Ressourcen wie Öl und Gas verkonsumiert.

In anderen Aspekten kann Kritik an „westlichen Mentalitäten“ fehlgehen, etwa dann, wenn der Krieg gegen die Ukraine mit dem Einmarsch US-geführter Alliierten in Afghanistan verglichen wird. Ohne dass irgendein Krieg von Kritik auszunehmen wäre, klingt, Kriege zu vergleichen, per se bizarr; hinzukommen spezifische Unvergleichlichkeiten, darunter, dass (anders als in der Ukraine) in Afghanistan vor dem Einmarsch eine nie frei gewählte Bürgerkriegspartei drakonisch über weite Teile der Bevölkerung und besonders über Frauen herrschte. In solchem Wissen kann sich Gegenwartskunst situieren, wie es exemplarisch Zolaykha Sherzad mit Projekten in Kabul und in Ausstellungsbeiträgen getan hat. So kehrte die in Kabul geborene, lange Jahre im Schweizer Exil lebende Teilnehmerin der documenta und der Venedig-Biennale (2012, 2009) Anfang der 2000er Jahre mit einem Desi-

gnbüro nach Afghanistan zurück: „In 2002, after the fall of the Taliban, Sherzad was finally able to go home. The return was bittersweet. Nearly 25 years of war had devastated the country. Kabul, once a fashionable city of broad boulevards, Chanel-clad women and tree-shaded arcades, had become a smoldering ruin haunted by ghosts in pale-blue burqas, the shroudlike women's garments mandated by the Taliban regime.”⁹

Kürzte man den letzten Punkt, der die Unterdrückung von Frauen durch eine Art der Zwangsuniformierung anspricht, aus diesem Zitat (aus der Online-Ausgabe des Time Magazine) heraus, bliebe ein seltsamer Eindruck zurück. Gibt es etwa in der kriegszerstörten Hauptstadt eines Landes mit einer oft bitterarmen, existenziell notleidenden Bevölkerung nicht Wichtigeres, als dem Verlust von Boutiquen mit französischer Luxusmode nachzuhängen? Die Antwort ist klar und dennoch ist es kein einfacher Marketingerfolg, dass es Sherzad in der Folge gelang, nach Jahrzehnten wieder eine Modenschau in Kabul zu organisieren. Kleider und Schnitte, die auf der Schau präsentiert wurden, fertigten eigens dafür ausgebildete afghanische Frauen an. Sie vermochten es so, sich schrittweise zu emanzipieren und zugleich an die reiche Tradition afghanischer Schneiderei anzuschließen. Zudem können die kräftigen Töne der traditionell verwendeten Seide Spezifisches bedeuten. Im Falle der im Zitat erwähnten Blaufärbung wird damit nicht ausschließlich auf die typische Farbe des „tchadri“¹⁰, wie die Burka in Afghanistan genannt wird, verwiesen, sondern auch auf die der Turbane vieler afghanischer Männer. Vor einem solchen Hintergrund Frauen zu ermächtigen, eigene Schnitte zu kreieren, bedeutet mehr als schlicht Anschluss an internationale Modetrends zu suchen. Die intensiv gefärbten Seidentücher, die ein Hauptelement der Modelinie Sherzads sind, geben auch den Grundstoff für so leichte wie leuchtkräftige Raumgebilde, die sie in Häusern wie dem Marseiller Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Museum) zeigt.



Vue d'installation Zolaykha Sherzad, *Hawa-ye Azad* [Espace libre].

Abb. 2: Zolaykha Sherzad: *Hawa-ye Azad* (Ausstellungssansicht MuCem 2019)

Das intensive Blau kommt dort, vor der weißen Wand einer europäischen Kulturinstitution, vielleicht noch etwas stärker zur Geltung als vor einem grauen Grund des kriegsgezeichneten Kabul. Die wie schwerelosen Raumkörper behalten aber auch im Marseiller Ausstellungsraum afghanisches Konnotat, gewährleistet vor allem durch den Farbcode. Die wie schwebende Form lässt auf Referenzen schließen, die von traditionellen asiatischen Gewändern bis zur Reminiszenz an nachkriegsmoderne Mode bzw. eine Chanel-Silhouette reichen (wobei letztere für sich schon geradezu globale Referenzen aufgenommen haben dürfte). Der kantig klar geschnittene und zusätzlich mit geweißten Sitzkuben sowie Konsolen ausgestattete Ausstellungsraum für diese Arbeit indes verstärkt den Eindruck, dass hier der Dialog mit Gestaltungsprinzipien einer westlichen Moderne an Gewicht gewinnt. Leeza Ahmady fasst mit Blick auf Sherzads Arbeit zusammen: „Sherzad creates art and clothing not only in an effort to preserve traditional Afghan motifs and textile making techniques, but to also reinterpret modern design.”¹¹ Eine Auseinandersetzung mit modernem Design schliesse allerdings, anstelle der Auseinandersetzung mit dem „white cube“, die Bezugnahme auf erweiterte Farbbedeutungen und -lehren auch im europäischen Kontext

Lutz Hengst	Strahlkraft vor grauem Grund bei Banksy und Zolaykha Sherzad.	kunsttexte.de	1/2022 - 5
-------------	---	---------------	------------

keineswegs aus. Neben einer Reduktion der Palette, die besonders im puristischen Neuen Bauen dominiert, gäbe es Anschlussmöglichkeiten an eine andere Moderne. Sie schreibt, um nur einen Namen aufzuführen, mit Bauhaus-Vertretern wie Johannes Itten eine Form von Farbesoterik ausgerechnet an einem zentralen Ort der Reform im Design des 20. Jahrhunderts fort.¹²

Doch, spezifische farbtheoretische Fragen beiseitegelassen und nach der Position der Werke Sherzads heute, nach der neuerlichen Machtergreifung durch die Taliban, gefragt: Ist das politische Potential ihrer Gegenwartskunst mit dem Fall Kabuls hinfällig geworden? Nun, das emanzipativ modernisierende Potenzial, das einen tatsächlichen Niederschlag im Alltag von Afghaninnen in ihrer Heimat gefunden hat, ist sicher hoch gefährdet. Eine Trivialisierungsgefahr hingegen, die gar der Tendenz zur „Verpopung“ von Protest in der Street Art vergleichbar wäre, lässt sich für die Werke als solche nicht erkennen. So sehr sich Sherzads Entwürfe mit westlicher, moderner Designgeschichte auseinandersetzen oder damit durch Ausstellungsumgebungen konfrontiert sehen, so elegant ihre Werke daherkommen mögen, so wenig verniedlichen sie den Konflikt zwischen Freiheitsansprüchen der Stoffgestalterinnen und jenen, die mithilfe von einem anders aufgefassten Stück gleicher Seide an einem überkommenen und unterdrückerischen Dresscode festhalten. In der freien Behandlung des Stoffs macht Sherzad gleichzeitig das Ausmaß seiner Verformung im Dienste der Repression imaginierbar, während Banksy Haltungen eines erbittert geführten Kampfs im erwähnten Beispiel direkt in Richtung einer Peace-Pose ummodelliert. Und mit Blick auf die Umräume der Arbeiten wäre zu ergänzen: Wo Banksy meist ästhetisch mildernd, also bebildern und bemusternd, auf schroffe Flächen moderner Städte einwirkt, schärfen Sherzads geschwungene Textilien den Sinn für Kontraste, ohne sich einfach abzuheben oder in bloße Polarisierung zu verfallen. Der formale Kontrast ihres traditionellen, leuchtkräftigen und luftig aufgespannten Stoffs zum blassen Ton der planen Wandflächen in der kubischen Galerie erfährt eine Differenzierung durch das emanzipative Konnotat. Es manifestiert sich durch die weder pauschal traditionsfeindliche noch unmoderne Schnitt- und Drapierkunst im Objekt.

Im Anliegen, die hierin vertretene Kunstkritik auszubalancieren, sollen Unterschiede in den jeweiligen Ausgangspositionen abschließend nicht unerwähnt bleiben. Arbeiten, die sich nicht von einer Außenposition zu konfligierenden Kulturen situieren, dürfte es näherliegen, sich gleichermaßen entschieden wie differenziert zu positionieren, nämlich in dem Maße, in dem sie aus einer unmittelbaren und existenziellen Verbindung schöpfen (müssen). Die gesellschaftlichen Konflikte in einigen westlich geprägten und demokratischen Regionen scheinen dagegen bis zu einem gewissen Grad kontrastärmer. Wobei es auch außerhalb Palästinas (dem Beispielraum der hier hauptsächlich angesprochenen Banksy-Arbeit) und schon in vorpandemischer Zeit sowie vor dem Überfall auf die Ukraine nahezu allerorten Verwerfungen genug gab, auf die Gegenwartskunst reagieren konnte. Sie tat und tut es auch, zum Beispiel in den hier nicht diskutierten konsumkritischen Teilen von Banksys Werk.

Street Art pauschal zuzuschreiben, dass sie stets einen – im Sinne Adornos¹³ – verdinglichenden Architekturfunktionalismus oberflächlich abmildere, ist ebenfalls kein Ziel dieses Beitrags. Mindestens macht Street Art an Fassaden der „grauen“, der Alltags- und Industriemoderne mehr als eine nur je eigene Ambivalenz in Bezug auf gebaut Vorgefundenes anschaulich. Sie zeigt, dass die von Roger M. Buegel mit Ruth Noack anlässlich der documenta 12 gestellte Frage, ob die Moderne unsere Antike sei, immer noch offen ist. So wird weiter zu klären sein, wie sehr wir womöglich zu einem purifizierten, monolithischen und missdeutenden Moderne-Verständnis neigen. Und fraglich bleibt dabei nicht allein, in welches Verhältnis sich die Künste der Gegenwart zu welchen modernen Vorgeschieden und deren Interpretation setzen, und in welches sie gebracht werden. Genauso weiterdebattierbar, auch in kommenden kunsttexte-Ausgaben, bleibt die Frage, was eigentlich Gegenwartskunst wesentlich auszeichnet.

Wenn es bei Gegenwartskunst um mehr als die Kategorie für eine – darin schon nicht unumstrittene – zeitliche Eingrenzung geht, finden sich keine einfachen Antworten. Es spricht in diesem Sinne für sich und ist verständlich, dass Tom Holert in einem Sammelband eigener Aufsätze unter dem Haupttitel „Übergriffe“ zwar „Zustände und Zuständigkeiten der Ge-

Lutz Hengst	Strahlkraft vor grauem Grund bei Banksy und Zolaykha Sherzad.	kunsttexte.de	1/2022 - 6
-------------	---	---------------	------------

genwartskunst“ (Untertitel) zu bestimmen verspricht, allerdings gleich in der Einleitung warnend einschränkt: „Dies ist kein Buch über Gegenwartskunst, diese bald heiß begehrte, bald kalt verschmähte und zudem höchst uneinheitliche kulturelle Formation, kein theoretischer Versuch zu ihrem Verständnis im Grundsatz. Es ist ein Dokument von Verwicklungen und Abhängigkeiten, das Produkt der kritischen Arbeit mit einzelnen, durchaus spezifischen künstlerischen Werken und Praktiken, die – in einer so problematischen wie üblichen Verallgemeinerung – allesamt als zur ‚Gegenwartskunst‘ gehörend gelten.“¹⁴ Bevor Holert tatsächlich Einzelkritiken aktueller Werke versammelt, liefert er doch mutig Stichworte zur gegenwärtigen Lage. Darunter taucht der Begriff des „Deskilling“ auf. Dieser soll den „Prozess eines sowohl mutwilligen wie strukturell bedingten Verlernens und Austreibens der traditionellen handwerklichen und medienspezifischen Kompetenzen“¹⁵ vor allem nach 1960 fassen. Darüber, inwieweit ein solches Phänomen so fassbar ist (und so überhaupt grundsätzlicher gegeben war), lässt sich sicher an anderer Stelle produktiv und angemessen ausführlich streiten. Mir gibt das Stichwort für diesen Moment eine Gelegenheit, anhand der beiden hierin thematisierten Positionen Folgendes festzuhalten: In der Kunst des 21. Jahrhunderts ist durchaus beides zu finden – die ambitionierte Fortführung alter Techniken (bei Sherzad) und die ihrerseits durchaus technisch elaborierte Anwendung neuerer Techniken auf ergrauten Erbflächen der Moderne (bei Banksy). Dass die Ergebnisse einer Gratwanderung gleichkommen können, habe ich angesprochen. Gewiss, entgegen der bewussten Vernachlässigung technischer Fertigkeiten, bergen der Aufgriff und die Pflege von Kunsttechniken eine Gefahr (sogar noch gesteigert im Falle solcher, die – wie Schablonen- und Schnitttechniken – Nähen zum Kunsthandwerklichen aufweisen). Sie können einen Anschein von Gebrauchskunst oder am Ende den, verkitschendes Zierwerk zu sein, erwecken. In der Folge erschiene die politische Aufladung der Arbeiten als Versuch, ästhetischer Banalität zu entfliehen. Im glücklichen Fall jedoch lassen sich die Werke auch umgekehrt nicht auf bloßes und posenhaftes Politisieren reduzieren. Vielmehr kann ein differenzierter Technikeinsatz helfen, sich künstlerisch inmitten

von Krisen sichtbar zu positionieren und sich gegen Marginalisierung zu behaupten.

Und soweit die kunsttexte beitragen können, die Aufmerksamkeit dafür zu erhöhen, bliebe schon das eine lohnende Aufgabe.

Endnoten

- Hier könnte freilich allgemeiner eingehakt werden: Gibt es überhaupt eine bestimmte Kunst, die bevorzugt Anspruch auf Gegenwart machen dürfte? Beziehungsweise noch weiter gefragt: Wird Kunst, als ästhetischem Phänomen, überhaupt Vorzug zuteil gegenüber anderen ästhetischen Phänomenen, die vergegenwärtigt werden können? Joachim Ritter hatte beispielsweise etwas anderes vor Augen, als er festhielt: „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist“. (Siehe: Joachim Ritter: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt/Main 1974, hier S. 150.) Dieses Zitat Ritters hat es zur oft aufgerufenen Kurzformel seiner Bemühung gebracht, Landschaft zu definieren. Seinen Gegenstand entwirft er damit konsequent als einen der Betrachtung durch ein ästhetisches Subjekt. Ritter folgend, ist es dieses, das den ästhetischen Gegenstand erst aktuell werden lässt. Es findet, nein wählt seinen Betrachtungsgegenstand selbst und macht ihn betrachtend gegenwärtig. – Mit Gegenwärtigkeit im Sinne des Beitrags sind hier jedoch gleichermaßen Subjekte angesprochen, die sowohl ästhetisch rezeptiv sind (was gewiss und im Sinne Ritters eine Bedingung ästhetischer Gegenwartserfahrung ist) als auch gesellschaftlich gegenwärtig. Es ist weiterhin eine Kunst, also ein eigens exponiertes Gegenüber von Wahrnehmungssubjekten, gemeint, das Bezüge zu gegenwärtigen Krisen eröffnet oder aufweist, im Unterschied zu älterer Kunst, die davon unbenommen und zum Teil auch aus ihrer jeweiligen Qualität auf Gegenwart bezogen werden kann und ohnehin, als Fortdauerndes, Gegenwart hat; im Falle eines politisch kontemporären muss aber für letztere ebender Bezug erst aktiv gesucht oder wenigstens in Form der Aktualisierung hergestellt werden.
- Der nicht voll identische, doch deutlich kongruente und in der ästhetischen Theorie etablierte Alternativbegriff zur (hier im Sinne des ideologischen Zugriffs politischer Gedanken) Unverfügbarkeit wäre gewiss der der Autonomie. Und auch in dessen Verständnis ist als Gegenüber die soziale Einbindung mitgedacht, namentlich bei Adorno in Form der Vorstellung von Kunst als ein gleichermaßen autonomes wie auch einem „fait social“. Siehe: Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970 [2003], S. 16.
- Vgl. als ein Beispiel:
<https://www.bbc.com/news/uk-england-london-53407715>, aufgerufen: 1.4.2022
- Die Authentizität schien durch ein *tag* und durch Videos unterstrichen, die von der Sprühaktion gemacht und über youtube verbreitet worden waren.
- Vgl.: Ulrich Blanché: Konsumkunst. Konsum und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst. (Image; 40) Bielefeld 2012, hier S. 108.
- Im wiederholt ausgefochtenen Streit um den politischen Gehalt und Anspruch im Werk Banksys werden auch Argumente vorgetragen, die darin Differenziertheit und klar politischen Einsatz erkennen – zum Beispiel zuletzt bei: Pablo Jeremías Juan Gutiérrez und Carlos L. Marcos: Drawing on the Walls: Graffiti, Street Art or Walls in Time. Analysis of the Torre vieja Experience. In: Disegnarecon; 13/24 (2020), S. 12.1-12.13, hier S. 12.4.
https://www.researchgate.net/profile/Pablo-Gutierrez-4/publication/344932931_Drawing_on_the_Walls_Graffiti_Street_Art_or_Walls_in_Time_Analysis_of_the_Torre_vieja_Experience/links/5f992fd458515b7cfa45134/Drawing-on-the-Walls-Graffiti-Street-Art-or-Walls-in-Time-Analysis-of-the-Torre-vieja-Experience.pdf?origin=publication_detail, aufgerufen: 1.4.2022
- Dass sich die *ligne claire* aus Sicht der Kritik nicht ohne Weiteres in andere Formate übertragen lässt, greift außerhalb des Street-Art-Kontextes auf: Haniyeh Barahouie: Entre bande dessinée et jeu vidéo: Le Secret de la Licorne d'Hergé. In: Alternative Francophone; 2.7 (2020), S. 55-65, hier S. 58.
DOI : <https://doi.org/10.29173/af29401>, aufgerufen: 1.4.2022.
- Im Überblick zu McCays Stil (und Einfluss): Sebastian Domsch: Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland. In: Ders. et al. (Hg.): Handbook of Comics and Graphic Narratives. (Handbooks of English and American Studies; 11) Berlin/Boston 2021, S. 387-403, hier u.a. S. 398.

- Aryn Baker: Building a bridge with Style. In: Time Magazine online, 4.9.2008.
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1838865_1838862_1838747,00.html, aufgerufen 1.4.2022
- Julie Chaizemartin: Comment être artiste en Afghanistan ? In: Le Quotidien de l'Art; 1845 (4,12,2019), S. 8-10, hier S. 10.
- Leeza Ahmady: FIELD MEETING Take 6. Thinking Collections. In: ACAW Booklet; 2019, S. 1-9, hier S. 6.
- Zur Irrationalität in Ittens Farblehre vgl. kompakt: Johannes Pawlik: Theorie der Farbe, Köln 1979, S. 65f.
- Vgl. Theodor W. Adorno: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt/Main 1973, hier insbes. S. 122f.
- Tom Holert: Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst. Hamburg 2014, S. 9.
- Ebd., S. 24

Abbildungen

Abb. 1: Banksy: Rage, the Flower thrower, 2005.
Quelle/Foto: Disegnarecon; 13/24 (2020), S. 12.4.
<https://www.researchgate.net>, aufgerufen: 1.4.2022

Abb. 2: Zolaykha Sherzad: Hawa-ye Azad [Espace libre]. (Installationsansicht) Copyright/Foto: Francois Deladerriere/Mu-Cem, 2019/2022

Literatur

- Leeza Ahmady: FIELD MEETING Take 6. Thinking Collections. In: ACAW Booklet; 2019
- Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 10970
- Theodor W. Adorno: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt/Main 1973
- Aryn Baker: Building a bridge with Style. In: Time Magazine online, 4.9.2008.
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1838865_1838862_1838747,00.html, aufgerufen 1.4.2022.
- Haniyeh Barahouie: Entre bande dessinée et jeu vidéo: Le Secret de la Licorne d'Hergé. In: Alternative Francophone; 2.7 (2020), S. 55-65
DOI : <https://doi.org/10.29173/af29401>, aufgerufen: 1.4.2022.
- Ulrich Blanché: Konsumkunst. Konsum und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst. (Image; 40) Bielefeld 2012
- Sebastian Domsch: Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland. In: Ders. et al. (Hg.): Handbook of Comics and Graphic Narratives. (Handbooks of English and American Studies; 11) Berlin/Boston 2021, S. 387-403
- Julie Chaizemartin: Comment être artiste en Afghanistan ? In: Le Quotidien de l'Art; 1845 (4,12,2019), S. 8-10
- Pablo Jeremías Juan Gutiérrez und Carlos L. Marcos: Drawing on the Walls: Graffiti, Street Art or Walls in Time. Analysis of the Torre vieja Experience. In: Disegnarecon; 13/24 (2020), S. 12.1-12.13
- Tom Holert: Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst. Hamburg 2014
- Joachim Ritter: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt/Main 1974

Lutz Hengst	Strahlkraft vor grauem Grund bei Banksy und Zolaykha Sherzad.	kunsttexte.de	1/2022 - 8
-------------	---	---------------	------------

Zusammenfassung

How can works of art position themselves, in the present time? What can be their meaning in an environment of global crisis and how can they react it? It is with these questions in mind, that this contribution focusses on one work by Banksy and one work by Zolaykha Sherzad. Both works position themselves in different ways in relation to crisis and react to modern forms of artistic presentation. But these two references also bring ambivalences to the table, as e.g. the works' use of form differs from that of given modernist points of reference. Differences like these pose the question, whether our idea of Modernism might be too monolithic.

Autor

Lutz Hengst hat Kulturanthropologie/Volkskunde, Kunstgeschichte und Historischen Geographie in Bonn studiert und zur Kunst der Spurensicherung promoviert. Von 2007 bis 2009 war er Stipendiat der Exzellenzinitiative am *International Graduate Centre for the Study of Culture* und von 2010-2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität; danach im Vermittlungspool zur documenta 13 und parallel Kurator der prämierten Ausstellung Hessen hybrid. Von 2012 bis März 2019 war er Mitarbeiter, auch als Postdoktorand, im Gebiet Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität der Künste, Berlin; dort zudem im Akademischen Senat, im Promotionsausschuss und im *Forum Gute Arbeit* an den Hochschulen beim Berliner Senat. Seit April 2019 ist er Teil der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe »Imaginarien der Kraft«. Er forscht u.a. zu postminimalistischer Kunst, zum Expressionismus und zur Geschichte der Landschaft/Landschaftskunst.

Lutz Hengst: Strahlkraft vor grauem Grund bei Banksy und Zolaykha Sherzad, in: kunsttexte.de, Festausgabe, ed. by Christiane Kant and Lutz Hengst/Sektion Gegenwart, no. 1, 2022 (8 pages), www.kunsttexte.de.

DOI:

<https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.1.88241>.