

GLOBAL ART ZOO: Venedig '13

MARIA MÄNNIG

Aus dem Vergleich des deutschen und britischen Biennale-Beitrages ergibt sich eine Art spiegelbildliche Versuchsanordnung, die paradigmatisch für die neuere selbstkritische Drift dieser Traditionsschau steht (Abb. 1, 2). Beide Pavillons arbeiten sich gleichermaßen an der Frage nach nationaler Identität ab. Dabei könnten die Strategien, derer sie sich bedienen konträrer kaum sein.

Deutschland demonstriert Absenz. In einem mehrstufigen Verfahren versucht man, die eigene Existenz beschämt von sich zu weisen. Am offensichtlichsten geschieht dies in Form des Raumtausches mit Frankreich. Während dieser von französischer Seite nicht weiter thematisiert wird, spitzt sich die Taktik des Verschleierns im deutschen Corporate Design zu. Die Aufschrift „Deutscher Pavillon“ erscheint – hier im internationalen Kontext – explizit in deutscher Sprache und in Spiegelschrift gesetzt. Das unterstreicht erstens das Faktum der räumlichen Dislozierung, zweitens verunklart es die Zuweisung. In dem Setting versammelt Susanne Gaensheimer ein möglichst heterogenes globales Künstlerensemble. Was die AkteurInnen verbindet, ist allein ihre fehlende deutsche Staatsbürgerschaft. Der „deutsche Beitrag im französischen Pavillon“, wie es offiziell heißt, versucht also Alles, um nicht als solcher wahrgenommen zu werden.

Im Gegensatz dazu präsentiert Jeremy Deller für das Vereinigte Königreich eine schon schamlos anmutende Assemblage britischer Klischees. Bereits der Titel, „English Magic“, ist eine Übertreibung, die im Rundgang durchdekliniert wird. Die Verse „I SEARCHED FOR FORM AND LAND/FOR YEARS AND YEARS I ROAMED“ flankieren den Eingang, der den Blick auf ein überdimensionales Emblem freigibt. Ein monumentaler Greifvogel, der einen Geländewagen in der Kralle hält, scheint nicht nur aus der Wand zu fliegen, sondern auch in die Giardini und vielleicht über das Meer entweichen zu wollen. Das Tier – mächtiger als des Menschen liebstes Statussymbol: Das Ganze schwankt zwischen Erlösungsmetaphorik und Weltuntergangsszenarien à la „Jurassic Park“. Dekoriert ist der Raum mit steinzeitlichen Werkzeugfunden aus der Themse, die zum Ornamentband arrangiert sind.

Den rechts angrenzenden Raum beherrscht die Ikone dieser 55. Biennale; die Darstellung von William Morris, der Roman Abramovichts Jacht in die Lagune wirft. Die ausgestellten Stoffmuster und Model verweisen zusätzlich auf seinen Wirkungsradius, das *Arts and Crafts Movement*. In Opposition dazu inszeniert Deller die faulen Papiere des ersten postkommunistischen rus-

sischen Finanzskandals, der zugleich eine der obskuren Quellen des Reichtums heutiger Oligarchen darstellt. In geradezu Ruskinscher Manier tritt das vermeintlich Wahrhaftige, Authentische gegen das angeblich Entfremdete, in Form etwa des Geldes an. Der Lebens-, Sozial- und Kunstreformer präsentiert sich als kolossaler Wiedergänger. Er entledigt uns, das Publikum, des Kapitalismus. Was *Occupy* nicht geschafft hat, vollzieht nun symbolisch die Figur eines Übervaters. Das hat dem Bild viel Sympathie eingebracht. Zudem thematisiert es mit dem Schiffstourismus ein hochaktuelles, spezifisch venezianisches Problem. Denkt man die Anordnung weiter, so bekommt die Historie dann doch einen absurd-bitteren Beigeschmack. Denn alle diese künstlerischen Reformbewegungen scheiterten an der Tatsache, dass die Zustände, gegen die sie sich wandten, zugleich ihre eigenen Existenzbedingungen bildeten. Was sagt diese Kombination von Gedrucktem auf „guten“ Textilien und „bösen“ Papieren aus? Bildet nicht die Reproduzierbarkeit ihren kleinsten gemeinsamen Nenner, in dem sich Kunst- und Finanzwelt einander nähern? Die Reproduktion würde sich dann ganz im Sinne Walter Benjamins diametral zum gemalten Bild verhalten. In der Malerei vollzöge sich so die Visualisierung des Undenkbaren, Phantastischen, Göttlichen. Ihrer Originalität widersprächen Vervielfältigungswerkzeuge wie etwa das Model. Deller verpflichtet das gemalte Bild, hier als temporäres Fresko, in einem Dreischritt zurück auf seine Aura. Dem Konzept der Realpräsenz gemäß gerät es somit wieder in die religiöse, magische Sphäre.

Das Lachen, sofern es sich angesichts des Aberwitzes eingestellt haben sollte, bleibt einem jedoch bereits im nächsten Raum im Halse stecken. Dort wird ein dunkleres Kapitel der Zeitgeschichte aufgeschlagen. Zu sehen sind Zeichnungen britischer Häftlinge und Kriegsveteranen aus dem Irak und Afghanistan. Es handelt sich um Porträts der politischen und militärischen Entscheidungsträger des Krieges. Dabei kreist die Auseinandersetzung um die Frage nach der Schuld bei der Fehlbeurteilung des irakischen Waffenarsenals.

Very british ist wiederum der Teesalon, der sich wintergartenartig an der Rückseite des Gebäudes zur Terasse hin öffnet. Der Ausschank integriert performative Komponenten in die Show. Dies unterläuft das Konzept des auratisierten schweigenden Kunstgenusses sowie dessen kommerziellen Begleiterscheinungen wie das Museumscafé oder den Museumsshop. Der Teesalon korrespondiert mit den beiden interaktiven Inseln im ersten Raum, in dem sich die BesucherInnen Prints von „A good day for cycling“, dem Emblem aus Greifvogel und Auto, anfertigen und ein 3000 Jahre altes Faustkeil-Artefakt in die Hand nehmen können.

Daran schließt der Videoraum an, dessen eindringliche Tonspur durch den gesamten Innenbereich diffundiert. Als Hybrid zwischen Sitzmöbel und Skulptur fungiert ein Range Rover aus der Schrottpresse. Der Film nimmt die Themen der Ausstellung auf und schneidet elegische Close-ups von Raubvögeln gegen eine Stonehenge-Hüpfburg, die der Künstler konzipiert hat und durch Großbritannien touren ließ. Dies wird kombiniert mit Doku-Material der „Manches-

ter Prozession“, einer Arbeit Dellers von 2009. Dramaturgischen Höhepunkt in der Eindringlichkeit der Bilder und des Soundtracks bildet die Verschrottung von Range Rovern, dem Leitmotiv dieses Parcours. Verbindendes Element der Videoarbeit sind die Studioaufnahmen des tongebenden Steel Pan-Orchesters. Diese Instrumente wurden übrigens auf Trinidad als Reaktion auf das britische Verbot afrikanischer Trommeln erfunden. Der Ambient-Sound ist eine gelungene Melange aus recht diversen Quellen, der „Symphonie in D-Dur“ (1938-43) von Vaughan Williams, dem Techno-Track „Voodoo-Ray“ (1988) von dem Projekt *A Guy Called Gerald* und dem David-Bowie-Song „The Man who rules the world“ (1970). Letzterem entstammen auch die kryptischen Verse, die außen am Pavillon angebracht sind. David Bowie spielt im sechsten und letzten Raum zugleich die wichtigste Rolle. Seine Tour wird mit den irischen Unruhen 1972 konfrontiert. Popkultur und Tagespolitik, ja Terror, treffen im historischen Rückblick aufeinander und werden zum Diagramm. Relikte der Unterhaltungsindustrie, wie Vinylplatten durchsetzen die Installation. Ausgestellt sind zudem Protestfahnen, die noch nicht zum Einsatz gekommen sind, aber vom Künstler bereitgestellt werden.

Durch das dritte Wandgemälde hindurch verlässt man den Pavillon. Es zeigt eine apokalyptische Szenerie aus dem Jahr 2017. St. Helier, Hauptstadt der Steueroase Jersey, geht an diesem Tag in Flammen auf. Zuvor haben Wutbürger mit den ausgestellten Transparenten die Stadt gestürmt.

Die kritische Auseinandersetzung Dellers mit Großbritannien wurde im Land selbst als aggressiv-offensives Statement wahrgenommen. Schon die Empfangssequenz übt Kritik an den Royals. Denn, wie aus dem Begleitheft hervorgeht, hatte Prinz Harry 2007 konsequenzlos unter Naturschutz stehende Kornweihen geschossen. Der Rachezug der Kreatur vollzieht sich daraufhin am Fetisch aller Großstadt-Cowboys, dem Geländewagen. Das KlischeehaftIronische dominiert wohl eher die externe, also nicht-britische Wahrnehmung. Deller spannt ein zeiträumliches Kontinuum von der Steinzeit in die Zukunft von 2017. Sein *Social Surrealism* appelliert dabei an das visionäre Potenzial der Kunst und stellt es zugleich in Frage.

Im Gegensatz dazu versucht sich Deutschland in einer radikalen Verweigerungshaltung. Wie Deller, der sich als Kunsthistoriker in seiner künstlerischen Praxis kuratorischer Strategien bedient, versuchen in den letzten Jahren KuratorInnen umgekehrt zunehmend künstlerische Strategien zu implementieren und zu imitieren. Damit verschwimmen die Grenzen der beiden Arbeitsfelder. Was den deutschen Pavillon anbelangt, beginnt das Problem bereits bei Christoph Schlingensiefs Beitrag im Jahr 2011. Statt multidimensionalem Aktionismus war damals eine aufgeräumte Installation zu besichtigen. Susanne Gaensheimer versucht nun erneut den Anschluss an Schlingensiefs Radikalität zu finden, und betont anti-eurozentristisch zu agieren. Was als künstlerische Strategie funktioniert, ist jedoch nicht unmittelbar auf die kuratorische Praxis übertragbar, schon gar nicht, wenn diese überwiegend marktkonform operiert.

Ai Weiwei führt das Defilee internationaler Positionen, ideell wie räumlich an. Bereits im Vorfeld richtete sich das mediale Interesse weitestgehend auf seine Person. Bemerkenswert hieran ist, wie leicht sich politischer Widerstand in kunstmarkttaugliche hochpreisige Importware ummünzen lässt. Dennoch bringt „Bang“, die aus Holzhockern ornamentierte Installation im ersten und zentralen Raum, Gaensheimers dekonstruktivistischen Überbau gleich zum Einsturz. Letztlich orchestriert dieser einen recht konventionellen Auftritt, der die Auseinandersetzung mit dem Deutschsein offensiv vermeidet. Die widerständige Basis des Konzepts wankt, gerät sie doch zur reinen Inszenierung kulturpolitischen Kalküls. Die Raumorganisation des Französischen Pavillons wurde für eine brave Gruppenausstellung genutzt, in der jede der vier Positionen ihren eigenen Aktionsraum zugewiesen bekam. Nur kein Risiko! Während man sich hier fragt, worin die kuratorische Leistung nun genau besteht, wird der Berufsstand andernorts selbst musealisiert. Das Re-enactment von Harald Szeemanns „When Attitude becomes Form“ (1969) in der Fondazione Prada konturiert deutlich einen Paradigmenwechsel. Nicht mehr das Werk oder die KünstlerInnen stehen im Vordergrund, sondern die Art und Weise ihrer Präsentation sowie die Kontextualisierung im Kunstbetrieb.

Erwartbar dominiert also Asien, mit den zwei am internationalen Markt aufstrebenden Kunsnationen Indien und China, flankiert von dem südafrikanischen Künstler Santo Mokofeng. Einzig der in Deutschland lebende Romuald Karmakar setzt sich mit Themen politischer Radikalisierung, wie innerhalb der Neonazi-Szene und des Islamismus auseinander, die auf nationaler Ebene dringend erörtert werden müssten. Seine Position bildet immerhin eine politisch unbequeme Mündung im letzten Raum. So wird allenfalls deutlich, dass die Chance, einer intensiven künstlerisch-kritischen Introspektion, verspielt wurde. Stattdessen schießt man auf andere Kontinente, andere Konflikte. Insbesondere die Arbeiten Ai Weiweis und Dayanita Singhs bilden zu Karmakars eine ins Dekorative ja Exotische abdriftende Kontrastfolie. Dadurch karikiert sich die Sinnhaftigkeit der Kombination selbst. Karmakars unpolitischste Arbeit, die Tierfilm-Miniatur „Panzernashorn“ (2012), die ausgerechnet an der Fassade angebracht wurde, erweckt Assoziationen, die gerade hier eigentlich unerwünscht sein müssten. Sie gemahnen nämlich an das Konzept der Weltausstellung, das dem sensationslustigen Publikum von einst Menschen, Tiere und Attraktionen darbot. Der Pavillon mutiert in diesem Referenzsystem ungewollt zum Global Art Zoo. In diesem dominieren kunstmarktkonform Männer das Setting. Dies hat zur Folge, dass die Position Singhs – immerhin einer der wichtigsten zeitgenössischen Fotografinnen Indiens – zu jener der umstrittenen und ungeliebten Quotenfrau verkommt. Statt Impulse zu setzen, schreibt Gaensheimer überraschenderweise unbedarft ziemlich antiquierte Machtverhältnisse fort: Während Topverdiener Ai Weiwei sich selbst in seinen venezianischen Ensemble, insbesondere der parallel in St. Antonin gezeigten Arbeit S.A.C.R.E.D., zusätzlich als Märtyrer/Künstlergenie inszeniert, obliegt es wie selbstverständlich der einzigen Frau geschlechtliche Identität zu thematisieren.

Die Definition der deutschen Kunst als identitätsstiftendes Moment war bereits Ende des 19. Jahrhunderts ein hochexplosives Diskursfeld. Die Weltkriege, die Diktaturen, die Teilung des Landes lassen die Zuschreibung an das Deutsche nach wie vor nicht einfach so zu. Diese latente Selbstfindungspraxis kollidiert nun mit der Spezifik der Biennale-Architektur, die einst als Konkurrenz westlicher Nationen konzipiert worden war. Heute, im globalisierten Zeitalter, reflektiert die erste Welt hier gerne kritisch die eigenen Privilegien. Zugleich versuchen, nicht-traditionelle, außereuropäische Teilnehmerstaaten, auf dieser wichtigsten aller Kunstschaue zu präsent zu sein um somit in das Blickfeld der Weltöffentlichkeit zu treten. In diesem Kontext richtet Deutschland seine Botschaft an die Kunstwelt, die gerne eine politisch möglichst korrekte, postkoloniale sein möchte. Ihr Sender bleibt allerdings der Staat, der Europa derzeit politisch und wirtschaftlich dominiert. So verkehrt sich die Kampagne einer möglichst eindeutigen Deterritorialisierung in sein Gegenteil, den neo-imperialistischen Gestus.

Beide Fälle bieten eine Auseinandersetzung mit dem nationalen Pavillonsystem der Biennale, einmal von künstlerischer und einmal von kuratorischer Seite her. Was im britischen Beitrag augenzwinkernd gelingt, scheitert im deutschen an den eigenen Ansprüchen. Maßnahmen zur Rettung der Welt – so lernen wir daraus – geraten jedenfalls unterhaltsamer, wenn sie von den Künstlern ergriffen werden.



Abb. 1



Abb.2

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Deutscher Pavillon, Biennale Venedig 2013, Außenansicht, Detail (Foto: Maria Männig).

Abb. 2: Britischer Pavillon. Biennale Venedig 2013, Außenansicht, Detail (Foto: Maria Männig)