

Die 48. Biennale in Venedig '99

Im Zentrum der diesjährigen 48. Biennale in Venedig stehen eindeutig Video und raumbezogene Installationen. Beide Präsentationsarten bestimmen gleichermaßen ihren Reiz und ihren Reichtum. Sie kommen in einem gemeinsamen Aspekt überein: dem künstlerischen Raum als Schauraum wie als Sinnraum, und in allem „Raum“ verlebendigen sie den Faktor der Zeit – als Kategorie wie als historischen Augenblick. Diese kulturelle Großveranstaltung ist trotz der Vielfalt unabhängiger Organisatoren zugleich zu einem komplexen Rückblick auf ein problematisches Jahrhundert geraten.

James Lee Byars: Der Geist der Frage

Kein Künstler könnte markanter die formale Seite einer solchen künstlerischen wie philosophischen Fragestellung konzipieren als der „Künstler der Frage“, der kürzlich verstorbene James Lee Byars (1932–1997). Harald Szeemann, der kundige Leiter der zentralen Großausstellung „dAPERTutto“, offerierte dem Nordamerikaner den markantesten Raum der gesamten Biennale, die Kuppelhalle des tempelartigen, neoklassizistischen „Italienischen Pavillon“ in den „Giardini di Castello“. Dort liegt im Zentrum auf buntem Marmor unter Jugendstilfresken Byars' „The Spinning Oracle of Delphi??“ (1986): eine gewaltige, zwei Meter dicke und 3,5 Meter lange, vergoldet strahlende Amphore (Abb. 1). Ihr oberer Teil reflektiert sich in den vier Spiegeln der Rotunde und dehnt sich in der Gegen Spiegelung ins schier Unendliche aus, als wolle sie mit ihrem demonstrativ doppelten Fragezeichen im Titel und ihrem gleichsam antworthungrig erhobenen dunklen Schlund die gesamte Ausstellung im Geist der Frage dynamisierend überstrahlen.

Bei Byars hat die Frage den Primat vor der Antwort. Sie allein hält für ihn das bohrende Tasten und sehnende Suchen des Menschen wach; die Antwort dagegen hat mit ihrer Tendenz zur festen Form und zum verfestigten Ausdruck einen Hang zum Fixierten und ein für allemal Gültigen. Doch die Fragen überholen stets alle Antworten. Daher umstellt Byars in seinem Werk jede errungene Antwort im Augenblick ihrer Geburt mit Zweifel und erneuten Fragen. Darin liegt nichts Destruktives, im Gegenteil. In Byars' Werk verbirgt sich ein starker Impetus für alles Kreieren des Menschen aus dem Geist seines inneren Reichtums und

seiner in ihm lebendigen Kraft, die Geheimnisse der Welt und des Lebens unermüdlich zu befragen.

Tatsuo Miyajima: „Mega Death“

Eine solche Haltung zeigt sich in dem wohl eindrucksvollsten Nationen-Beitrag der Biennale, im japanischen Pavillon. Dort hat Tatsuo Miyajima (geb. 1957) im völligen Dunkel einen Meditationsraum mit leuchtenden und blinkenden, digitalen Leuchtdioden-Zahlen geschaffen: die Installation „Mega Death“ (1999). Die insgesamt 2500 blauen Leuchtziffern mit den Zahlen 1 bis 9 sind von der Erde bis zur Decke reihenweise auf drei große Wände montiert und technisch miteinander verbunden. In unregelmäßigen Abständen erlöschen immer wieder einzelne Ziffern, so daß im dunklen Raum die Wände durch die wechselnd dunklen Zwischenräume zu leben beginnen. Formal bestimmt sich die Installation durch die Gegensatzelemente Licht und Dunkel, Aufleuchten und Erlöschen, Positiv und Negativ, Einzelnes und Gesamtes, unterschiedliche Bewegung und Stillstand; jede Stunde etwa erlöschen plötzlich alle Leuchtziffern total – ein dramatischer Augenblick für den Betrachter, der überrascht und erschrocken 99 Sekunden lang mit der völligen Dunkelheit konfrontiert wird, bis dann eine einzelne Diode mit der Ziffer 1 neu einsetzt und die anderen 2499 nach und nach folgen und der Zeitlauf in der Installation neu einsetzt.

Für den Künstler verbindet sich mit dieser Installation die Erinnerung an die brutalen Fakten dieses Jahrhunderts: an Revolution und Krieg, Massenflucht und Unterdrückung, Ausrottung und Holocaust. Ihre Namen heißen Auschwitz, Hiroshima, Kambodscha, Balkan ... In einem Katalogtext sagt Miyajima, der Titel „Mega Death“ spiele auf die massiven Tötungen und Blutbäder dieses Jahrhunderts an. Das Licht im Einzelnen wie im Ganzen solle mit seinen Reflexionen den Betrachter in dieses Geschehen einbeziehen und die abstrakte Realität des Todes, in statistische Wahrscheinlichkeit umgemünzt, direkt auf ihn richten. Am Ende eines Jahrhunderts der Massenproduktion und des Massenkonsums, in dem das Menschenbild auf das Meßbare und Zählbare reduziert wurde, fragt dieser Künstler mit seiner Installation sowohl nach der positiven Zukunft des Menschen wie nach der Rolle der Kunst auf dem Weg dorthin.

Ann Hamilton: Die Einheit in der Vielheit im Ganzen

Eine ähnlich existentielle Position nimmt auch die Installation von Ann Hamilton (geb. 1956) im amerikanischen Pavillon ein. Sie problematisiert am Ende eines Jahrhunderts, in dem die Pluralisierung und Fragmentierung des Wissens und des

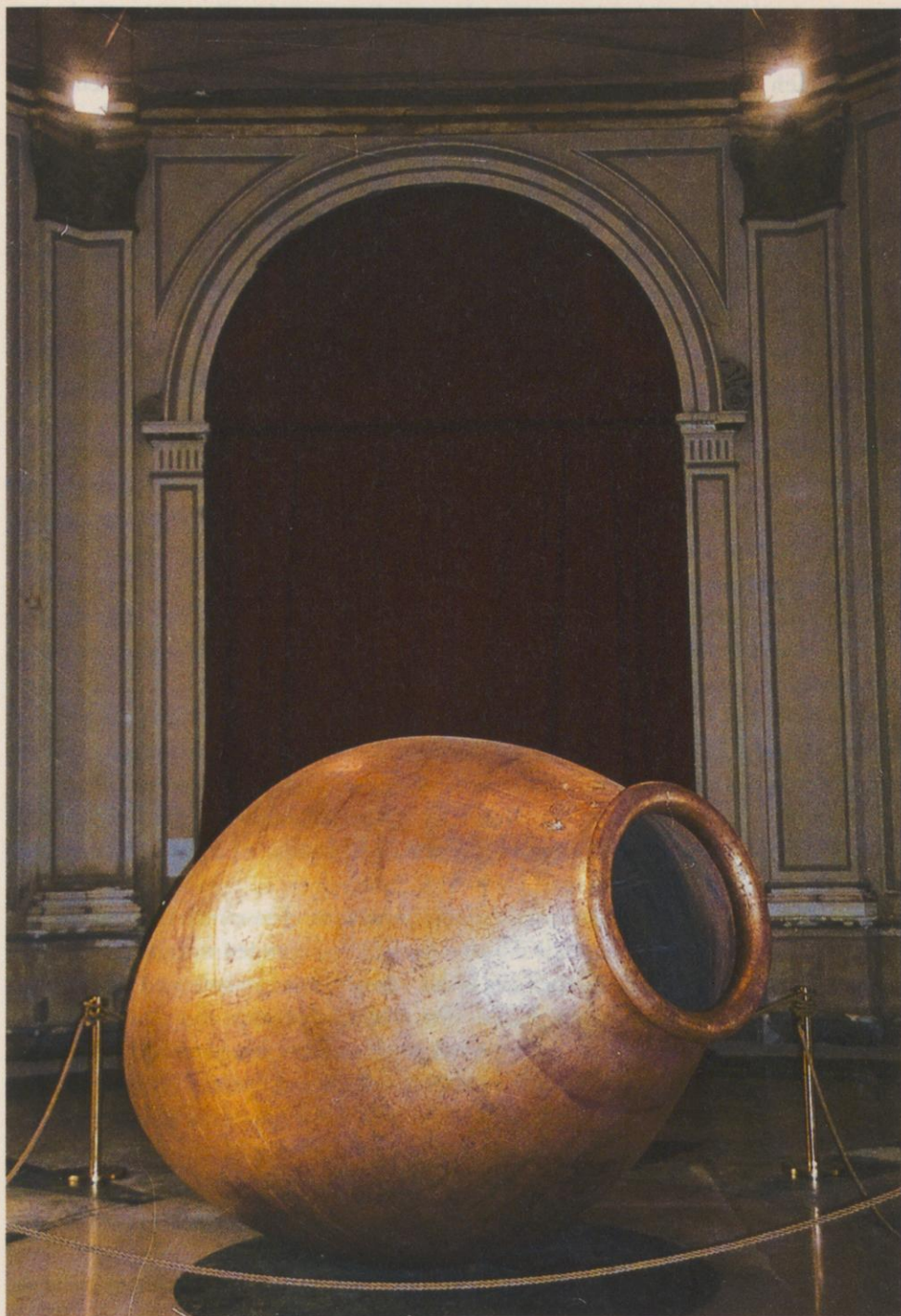


Abb. 1: James Lee Byars, *The Spinning Oracle of Delphi??* (© Horst Keems)

Bewußtseins für den Menschen prägend geworden sind, das Thema der Einheit in der Vielheit im Ganzen. Sie fragt: „Woher wissen wir, was wir wissen, und vor was verschließen wir die Augen?“ Dazu konstruiert sie aus dem Pavillon einen – wie sie sagt – Ort zwischen Gefühl und Artikulation, zwischen Sehen und Hören, wobei sie auf zentrale literarische Elemente der amerikanischen Nation zurückgreift.

Im Titel ihrer Installation „myein“ (1999) greift sie dramatisierend einen griechischen Begriff auf, der mit seinem Wort-Wurzelstamm „my-“ (vgl. „mysterion“, „mystisch“, „mysteriös“) nach dem Unbekannten fragt, nach dem, was für Auge, Mund und Ohr verschlossen ist; zudem bezeichnet das Wort in der Augenheilkunde den Tatbestand einer abnormalen Kontraktion der Pupille im Auge. Auf diese Weise gerät die Raumgestaltung zu einer den Betrachter sinnlich berührenden wie geistig anregenden Verrätselung.

Die sehr umfangreiche Installation besteht aus vier Elementen: 1. Einer riesigen Rasterwand aus Stahl und milchigem Glas außen vor dem ganzen Gebäude, das 1930 dem Weißen Haus in Washington DC nachempfunden wurde und nach dem Willen seiner Konstrukteure in etwa das amerikanische Bewußtsein repräsentieren sollte. Eben darauf wird der Blick verwehrt; das Haus ist in den „Giardini“ nur noch verschwommen zu erkennen. Der Besucher muß sich dem Eingang von den Seiten her nähern. 2. Auf den Wänden zu beiden Seiten des Eingangs werden in riesig vergrößerter Blindenschrift Gedichte von Charles Reznikoff zitiert: „Testimony: The United States 1995–1915“. 3. Auf die vorspringenden Schriftkonstruktionen fällt ständig in schubartigen Impulsen ein purpurrotes Farbpigment herab, das teils an den Schriftspuren der Wand hängen bleibt und sich abstrakt visualisiert, teils am Boden dünenartig liegen bleibt oder verstaubt und sich an den Schuhen der vorbeigehenden Besucher, spurenzeichnend, festmacht. 4. Aus einer Flüsterstimme unbekannter Herkunft, die Abraham Lincolns zweite Antrittsrede gegen die Sklaverei rezitiert.

Im Augenblick des Übergangs von einem Jahrtausend in ein anderes macht die Installation auf eine verrätselnde Weise die Beschädigungen vergessener Ideale aufmerksam. Sie ruft dem Zeitgenossen das Ringen um Freiheit und Verantwortung vergangener Generationen in den Sinn und konfrontiert ihn in einer künstlerisch gezielt beschwörenden Raumgestalt mit den alten Fragen nach Leben und Überleben, nach Integration und Verantwortung; sie hebt vitale Fragen der Vergangenheit in die Gegenwart und wendet sie in Richtung auf die Zukunft.

Philip Rantzer und Simcha Shirman: Arbeit an der israelischen Identität

Die abstrakt-poetische Ebene solcher Überlegungen überführen zwei israelische Künstler in ihrem Pavillon auf eine praktische und persönliche Ebene. Philip Rantzer (geb. 1956) und Simcha Shirman (geb. 1947) widmen sich in ihrer ge-

meinsamen Ausstellung „Erinnerung als Geschichte und Geschichte als Erinnerung“ der Arbeit an der israelischen Identität, wie sie sich in der Geschichte ihres Staates aus der traumatischen Erinnerung an den Holocaust speist. Flüchtlingsrealität, Immigrationsprobleme, Entwurzelung und Vereinzelung sind nur einige ihrer Dimensionen. Das Gedenken dieser Faktoren ist für sie nicht nur eine Weise des Wissens, sondern eine Form gestalteter Weisheit, die beides, Einzelinformation und Faktenwissen, zusammenzubringen sucht. Nur aus dieser Ein- und Verwurzelung kann eine positiv bewältigende, um nicht zu sagen erlösende Gestaltung und Bewältigung der Zukunft gelingen.

Gemeinsam ist den Arbeiten der beiden Künstler bei aller Unterschiedlichkeit das gefundene Objekt und das „Ready-made“. Das Bild von der „Einwanderer-Baracke“ oder der „Wachturm von Auschwitz“, Relikte von sanitären Einrichtungen oder Kinderspielzeug – alle diese Elemente befördern und wecken beredt von Vergessen und Verdrängen bedrohte Erinnerung. In ihnen erzählt die Kunst von einer vergangenen Welt, die aber für den Aufbau einer neuen unerlässlich ist, will sie den Lebensstrang individuell wie gesellschaftlich geprägter Identitäten bewußt, lebendig und fruchtbar halten.

Mit der Arbeit „The Day Daddy Met Mommy“ (1999) zitiert Philip Rantzer eine bekannte Arbeit von Joseph Beuys (1921–1986): „Pack“ (1978). Sie zeigte einen klapprigen VW-Bus, aus dem eine große Anzahl von Schlitten wie ein Rudel herausgelassen wurde. Sie waren mit einer Filzrolle, Taschenlampe, Kompaß und einem Klumpen Fett versehen – Sinnbilder für Intelligenz und Überlebenskraft, mit der sich der „künstlerische“ Mensch in eine durch Kälte und Unbeweglichkeit erstarrte Welt begibt, um diese zu wärmen und zu besiedeln, um sie mit Menschlichkeit neu „einzuräumen“.

Diese Skulptur von Joseph Beuys transformiert Rantzer in ein Fahrrad, von dessen Gepäckträger in angeleinter Reihung kleine Holzhäuser in einer Größe zwischen Hamsterkästen und Hundehütte heruntergelassen werden (Abb. 2). Akustisch vernehmbar sind per Lautsprecher biographische Erzählungen von der Begegnung zwischen seinen Eltern. Sie sind gleichzeitig handschriftlich auf den Dächern der kleinen Hütten in rumänisch, der Sprache seiner Kindheit, aufgezeichnet: Erinnerungen an die Bedingungen des Ich, als belebende Energie für Freiheit und Zukunft; Erinnerung als Kunst, Kunst als Erinnerung.

Ist die Bestückung der einzelnen nationalen Pavillons, deren Zahl nie so hoch war wie auf dieser Biennale, ein Reichtum an Vielfalt und Umfang, so greift die zentrale Ausstellung „dAPERTutto“ noch darüber hinaus. Mehr als hundert Künstler nehmen daran teil, meist Frauen, junge und – als demonstrative Sprengung des Typs marktbeherrschender „Westkunst“ – chinesische Künstler. Thematisch ist diese Ausstellung völlig offen; Video und Installation dominieren, allerdings auch hier ein Trend zur geschlossenen, raum- (und damit sinn-) bezogenen Präsentation.

Opfer von Leid und Unterdrückung

In der weit ausgelagerten großen Halle des Pulverlagers hat der Chinese Cai Guo-Qiang (geb. 1957) seine zu Beginn aus 81 Skulpturen bestehende Panoramainstallation „Venice's Rent Collecting Courtyard, work in progress“ (1999), aufgebaut. Diese gewaltige Rauminstallation dient der Aufarbeitung düsterster Erfahrungen zur Zeit der Kulturrevolution. Der Künstler bearbeitet hier nicht nur Fragen der chinesischen Identität, sondern demonstriert zugleich, wie stark auch die chinesische Kunst im Wandel begriffen ist. Cai Guo-Qiang verleben-digt aus seinem Gedächtnis heraus die dunkle Erinnerung an die kollektivistische Vergangenheit um die Figur eines Pachteinreibers. Mehr als 80 Figuren in unterschiedlichen Positionen wurden in die Halle von links vorne nach tief hinten und bis nach rechts vorne aufgebaut. Sie zeigen um den zentral gestellten Pachteinreiber erzwungene oder erwünschte Körper- und Charakterhaltungen der Unterdrückung: unterwürfige Arbeiter, demonstrativ fleißig, doch getreten und geschlagen, bittend wie flehend; dazwischen ungeniert natürliche Kinder, fürsorgliche Gesten von Eltern; doch in allem ist es der durchhängtigste Mensch, zynisch traktiert, im Zwang entwürdigt, verletzt, ausgebeutet, sinnlos leidend und sterbend.

Nach rechts hin verläuft der große Kreis dieser Gestalten in den Prozeß ihres Entstehens hinein: Die Skulpturen befinden sich noch in Arbeit; Draht- und Holzkonstrukte deuten den Prozeß einer Erweiterung dieses düsteren Szenariums bereits an – und werden während der Ausstellung durch Künstler und Assistenten weitergeformt; große Vorräte an geschnittenen Lehmblöcken weisen darauf hin, daß die Arbeit weiter mit „Fleisch“ gefüllt wird. Nicht nur hier weitet sich die Arbeit über den historischen Kontext hinaus und bewegt sich in die allgemeingültigen Fragen nach dem menschlichen Zusammenleben am Ende dieses Jahrhunderts.

Wie eine unter die Haut gehende Klageliturgie zu der gestalteten Trauer der geschädigten und geschändeten Opfer verhandelter Menschlichkeit vernimmt sich dazu die Video-Installation „Turbulent“ (1998) der in Amerika lebenden Künstlerin Shirin Neshat (geb. 1957). Sie befindet sich nicht unweit von „Venice's Rent Collecting Courtyard“. Dort projiziert und kontrastiert sie auf zwei Leinwänden zwei Sänger. Links singt ein Mann, formvollendet und von einem männlichen Publikum ästiniert, Texte des iranischen Philosophen Rumi; rechts dagegen stammelt – in historischer Unterdrückung – eine Frau in strikter Isolation endlose Variationen wortloser Klagelaute, Jammerschreie, Flüstertöne, welche – gehört – trauernde Seelen therapeutisch und befreiend in Schwingung versetzen könnten. Sie vermag den ungehörten Klagen ungezählter Frauen und Mütter einen sehr weiblichen Ausdruck zu schenken.

Zwischen diesen beiden Installationen steht eine weitere. Sie befindet sich wie-

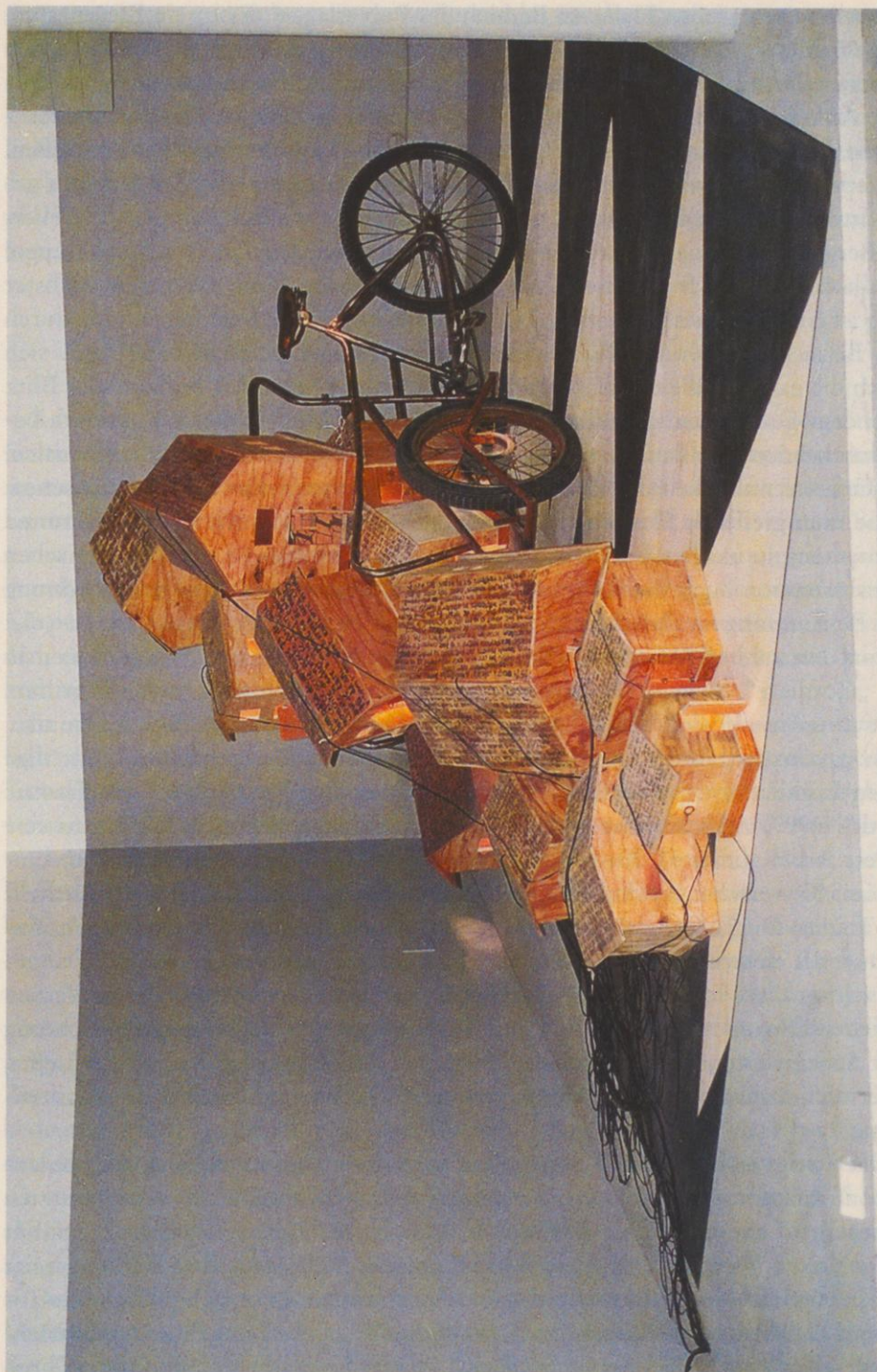


Abb. 2: Philip Rantzer, The Daddy Met Mommy (© Adelheid Berger)

derum in einer großen Halle im Bereich des Pulverlagers. Es ist ein Riesenraum, 70 x 25 Meter groß. Er wird von Stephan Huber (geb. 1952) „besetzt“. Mitten hinein in das flach verteilte Gerümpel militärischer „Altlasten“ aus Giftgasbehältern, Ankern, Schiffsschrauben, Kabelrollen, schier unzähligen Maschinenteilen – mitten hinein in dieses Meer aus Schutt hat der Deutsche sechs seiner großen, schneeweißen Gipsskulpturen gestellt. Sie bestehen im unteren Teil aus fein geschnittenen Riesenquadern und werfen sich oben zu maßstäblich genau ziselieren Bergen auf, die nach Naturvorbildern gestaltet wurden: Cevetta, Sasso Lungo, Weißhorn und der französische sowie der italienische Mont Blanc; ein sechster Berg ist ein abstraktes Phantasiegebilde und bleibt für eine freie Benennung durch den Betrachter offen. In Form eines blauen Neon-Lichtzuges schlängelt sich durch die ganze Halle das leuchtende Bild des Po wie eine Art horizontaler Blitz über dem Dreck- und Abfallboden. Inmitten allen Moders dieser ästhetisch beeindruckenden Installation zeigt sich die Einheit des Erhabenen mit dem Banalen, die Unzertrennlichkeit des klar Entworfenen mit dem eigenwillig Gewachsenen. Diese raumgreifende Skulptur arbeitet mit natürlich und kulturell vorgeformten Elementen; sie zeigt die „facta bruta“ der Realität, aber in der künstlerischen Transformation auch die Kraft des Menschen, dem Chaos eine neue Ordnung und Bestimmung zu verleihen.

Von den zahlreichen, mal mehr, mal weniger interessanten Präsentationen in der „Cordiere“ seien stellvertretend zwei Video-Installationen herausgegriffen. Sie stammen von den beiden Amerikanern Doug Aitken und Bruce Nauman. Vom psychischen Inneren moderner Wüstenlandschaften spricht die achteilige Video-Installation in drei Räumen von Doug Aitken (geb. 1968). In „Electric Earth“ (1999) zeigt er seine geradezu apokalyptischen Visionen. Wie kaum eine andere Arbeit dieser 48. Biennale spricht sie den Menschen unmittelbar und sinnlich an: Sie verscheucht ihn oder schlägt ihn fasziniert in Bann. Der Titel erhellt das Thema. Die Elektrizität begegnet in den einzelnen Video-Sequenzen dem Zuschauer als elektrischer Gegenstand und als elektrisierende Erfahrung. Er vergegenwärtigt diese technische Errungenschaft für den Konsumenten der modernen Zivilisation ganz so, wie sie sich ihm im modernen Alltag bietet: Beleuchtung und Scheinwerfer, Waschmaschine, Telefon, Lautsprecher, Radio, Fernseher, Überwachungskamera und Alarmsysteme, Reklame und strahlende Konsumregale.

Dazu zeigt sich die Wirklichkeit einer verwirrenden und zugleich langweiligen Informationsüberfrachtung in einer durch Informationsschutt verschmutzten kulturellen Landschaft. Der Adressat droht in einer unüberschaubaren Detailflut zu versinken. Wertung und Auswahl finden nicht mehr statt. Ihre Wirkung zeigt sich in chaotisierenden Ekstasen des einzelnen, mit denen er sich selbst traumatisierend elektrisiert: in Rausch, in Tanz, in Sport. „Ecce homo“, seht den Menschen: gelangweilt, vereinsamt, verlockt, gejagt, bewacht, fremdbestimmt, irri-

tiert, verzückt – und sich am Ende verlierend im Endlos-Tunnel eines vermeintlichen „Welt-Ausgangs“, in dem der technische „Lichtmensch“ die natürliche Kreatur überstrahlt und – auslöscht. Verliert er sich ins Nichts? Kann er sich im Licht einer aus Verzweiflung geborenen Erneuerung selbst retten? Findet er ins Leben zurück? Technik und Modernität als Fluch – oder im letzten Augenblick doch als Segen? Eine erneute Betrachtung von Byars' „Spinning Oracle of Delphi?“ könnte ihm vielleicht bei der Beantwortung dieser Fragen zur Seite stehen.

Bruce Nauman: Ergründung des menschlichen Körpers

Kaum ein Künstler unserer Zeit hat die Video-Installation als eigenständige Gattung der Kunst und als unüberholbare Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks so stark entwickelt wie Bruce Nauman (geb. 1941). Nicht umsonst hat ihm die Leitung der Biennale (zusammen mit der Franko-Amerikanerin Louise Bourgeois, geb. 1911) den Goldenen Löwen der Biennale als Anerkennung seines Lebenswerks verliehen. Nauman ist ein Meister der Ergründung des menschlichen Körpers. Er sucht unentwegt an der eigenen Gestalt nach dem unentdeckt Fremden, er befragt dabei seine Grenzen und zielt zugleich darüber hinaus. So bekommt das Wertlose einen Wert und umgekehrt.

In seiner einteiligen Video-Installation „Poke in the Eye/Nose/Ear 3/8/98 Edit“ (1998) führt er den Betrachter mit der von ihm zur Perfektion entwickelten Technik der Vergrößerung und der Fragmentierung von Körperdetails in zugleich vertraute wie befremdende Landschaften. Durch überraschenden Perspektivenwechsel und extreme Zeitdehnung ergründet er auf eine fesselnde Weise tiefere Bedeutungsschichten alltäglicher Reflexhandlungen. Anfangs fixieren zwei männliche Augen so nachdenklich wie fragend, ruhig aber gefaßt, lange den Blick des Betrachters. Dann setzt nacheinander im Detail das Fingerbohren in Auge, Ohr und Nase ein, erschreckend wie befreiend, ängstigend wie erlösend, objektiv-nüchtern wie persönlich-irritierend. Der Betrachter sieht inmitten solcher reflexartiger Alltagsgesten beredete Gesichtslandschaften mit Dramen von Gewalt und Zärtlichkeit, Bedrohung und Entkrampfung. Er sieht nicht nur einen Film über bedeutungsvolle Anthropomorphien, sondern erfährt sich zugleich selbst ergründet, so zerbrechlich wie gefährlich. Die Videos erweitern die Sicht auf sich selbst; sie verwirren – ohne Zweifel –, aber in allem vermitteln sie auch etwas Tröstliches, die Gelassenheit der Selbsterkenntnis und das Staunen über die Komplexität des menschlichen Seins.

Die diesjährige Biennale demonstriert mit spielerischer Eleganz und nicht ohne Unterhaltungswert auf hohem Niveau die neuen kommunikativen Möglichkeiten der Kunst. Diese finden nicht mehr an der Wand statt, auch nicht am Objekt des

einzelnen Werks. An die Stelle der traditionellen Kunstformen sind endgültig weitere Gattungen getreten. Im neuen Ensemble verschiedener Medien dominiert statt des in sich abgeschlossenen Werks dessen neue Offenheit; es ist offen für subjektive Erfahrungen und sehr unterschiedliche Interpretationen. Darüber hinaus erfüllt sich die Kunst vor allem einen alten Traum: die Einkehr von Zeit und Bewegung ins Werk und in seine Wahrnehmung. Das zeigt sich vor allem in der Kunst als Ereignis, als Prozeß oder als Sinn-Handlung in Präsentation wie Rezeption.

Um ihr Ziel zu erreichen, bedient sie sich einer alten Hilfestellung: der Kunst im kommunikativen Raum. Sie greift zu der Möglichkeit, ihr eignes Feld mit bedeutungsbesetzten Orten zu verschmelzen, auf daß sich beide wechselseitig erhehlen und ihre Resonanzen gegenseitig steigern können. Der Raum fungiert dabei als durch die Kunst aufgeladene Zwischensphäre, in der der Besucher neue und alte „Töne“ wahrnehmen kann. Er repräsentiert für den Künstler zugleich den Betrachter. Hier erfährt dieser, ob und inwieweit man sich auf seine Fragen einläßt und einen Weg zum „Verstehen“ weist. Der Raum ist es, der die gemeinsame Basis für die ästhetische Kommunikation ermöglicht, historisch wie psychologisch. Kunst ist daher mehr und mehr ein soziales Ereignis. Ihre räumliche Installation ist dazu die entsprechende Erweiterung. Es ist die neue und alte Verhältnisbestimmung von Frage und Antwort, der physische Raum wird zum logischen der Kunst, zur permanenten Frage – eine im übrigen alte und bewährte Methode. Sie sollte von den Kirchen als Herausforderung begriffen werden.