

Friedhelm Mennekes SJ

Bewegte Erfahrung

|| Die Kunst auf der 51. Biennale in Venedig

Die Fläche wurde reduziert, der Etat gekürzt und Künstler nahmen auch weniger teil – doch gut geordnet war sie und überschaubar ebenso: die 51. Kunstbiennale in Venedig. Statt wie vor zwei Jahren allein im Arsenale 310 Künstler in der Wahl von zwölf Kuratoren gibt es jetzt dort nur noch 49 Positionen zu sehen. Den Besucher erwartet auf dieser Weltausstellung eine spannende Folge interessanter älterer und neuerer Kunst. Doch eins ist besonders prägend für das Ganze: Zum ersten Mal in der über 100jährigen Geschichte steht die Biennale in ihren beiden zentralen Veranstaltungen, im Italienischen Pavillon und im Arsenale, unter weiblicher Leitung: Maria de Corral und Rosa Martínez. Das hat Folgen: Viel Kunst von Frauen ist hier zu sehen.

In vier Abteilungen zeigt sich auch diesmal die Kunst: Erstens in der zentralen Ausstellung der italienischen Ausstellungshalle, zweitens in den 30 nationalen Pavillons der Giardini, drittens in den über die ganze Stadt verteilten Beiträgen von 42 weiteren Nationen sowie in den zahlreichen Begleitveranstaltungen und viertens im Arsenale. Insgesamt atmet die Kunst hier einen selbstbewußten Blick nach vorn. Sie ist frisch – und die meisten Bilder bewegen sich: Wieder einmal dominieren Kurzfilm und Video. Einige Beiträge aus den Giardini und aus dem Arsenale seien hier vorgestellt.

L'Esperienza dell'Arte – Die Erfahrung in der Kunst

Ohne Zweifel hat die diesjährige Biennale ihren Höhepunkt im *Padiglione Italia*. Die zentrale Ausstellung steht unter der Leitung von Maria de Corral. Von Haus aus Kunsthistorikerin, ist ihr Name eng mit der befreienden Entwicklung des modernen Kunstlebens in Spanien nach dem Franco-Regime verbunden. Bereits 1988 war sie Kuratorin des spanischen Pavillons in Venedig, und 1991 wurde sie für einige Jahre zur Leiterin des Madrider Museums „Reina Sofía“ berufen. 42 Künstler teilen sich unter ihrer Leitung die stolze Reihe von 36 Räumen und fünf Außenpositionen im nahen Park. Dazu gehören bekanntere und neuere Namen. Das Ganze gerät zu einer differenzierten Hommage an die jüngste Geschichte der modernen Kunst, an einige prägende Gestalten in der Zeit der zweiten Hälfte des letz-



Abb. 1: Marlene Dumas

ten Jahrhunderts. Zwei Teile lassen sich in der Schau ausmachen: Der eine bezieht sich auf Malerei und Skulptur; der andere auf die Neuen Medien. Einmal mehr zeigt sich dabei das Video als Hauptströmung im Fluß der Gegenwartskunst.

Nicht zum ersten Mal, aber doch deutlicher als zuvor, weiß sich die Kunst hier ihrer eigenen Geschichte verpflichtet. Sie verdankt sich als permanente Bewegung, die sie ist, stets den Händen und dem Schaffen anderer, und die haben konkrete Namen. Für die figurative Kunst werden hier zwei genannt: Francis Bacon (1909–1992) und Philip Guston (1913–1980); zwei markante Künstler, in deren Arbeiten der Geist weiterer Künstler atmet, etwa der des großen Picasso. Alle zusammen haben sie die jüngere Kunst inspiriert und beeinflusst.

Vertreter für die abstrakte Kunst sind auf je eigene Weise die Amerikanerin Agnes Martin (1912–2004) und der Katalane Antoni Tàpies (geb. 1923). Versteht die eine in ihren Kadenzen von Licht, Form und Farbe das Schöne ungebrochen und unangefochten als ein Geheimnis des Lebens, das man mit den Augen *hören* und mit den Ohren *sehen* könne, so steht der andere für einen schwerwiegenden Reichtum voll von gravierenden Materialien und Innovationen sowie poetischer Leichtigkeit. Gleichzeitig arbeitet er im Licht eines anderen Großen in Europa: Joan Miró. Gewissermaßen als sein nachfolgender Relator schlägt er in seinem Geist eine Brücke ins 21. Jahrhundert.

Für Marlene Dumas (geb. 1953 in Kapstadt/Südafrika) ist beispielsweise Bacon ein großes Idol. In Interviews, aber auch in gemeinsamen Ausstellungen bringt sie dies dankbar zum Ausdruck. Beide verbindet die Freude am Farbfluß in freier Gestik, die sich aber stets in die Figur bindet. Auf der Biennale sieht man inmitten von acht gleich großen Querformaten, die schlafende oder ekstatisch daliegende Frauen- und Mädchenköpfe zeigen, eine weiß gekleidete Clownsgestalt (Abb. 1). Sie scheint über die Schlafenden zu wachen und sieht sich mit ihrem Stirnband an wie eine Variation zum ältesten Gekreuzigten, den wir von der Holztür der Kirche Santa Sabina in Rom (ca. 420 n. Chr.) kennen, ein Christus ohne Kreuz, das man damals noch nicht zu zeigen wagte. Der Clown steht da, versunkenen Blicks, die Arme ausgebreitet. Er erscheint wie im Vorübergehen, klar und doch leicht verweht, wie alle Gestalten bei Dumas. „Du willst wissen, was mein Werk bedeutet? Verliebe dich! Lache! Geh an deines Vaters Grab! Geh nach Hause! Ändere eine Farbe. Ändere ein Datum. Ändere einen Namen. Verändere ein Bild“, so ein Kommentar, den die Künstlerin ihren Bildern auf ihrem Weg nach Venedig mitgibt.

Maria de Corral verhandelt die Kunst auf vier Ebenen: Malerei, Skulptur, Video und Installation. In der *Malerei* warten neben den Genannten der Katalane Joan Hernández Pijuan (geb. 1931), der Franzose Bernard Frize und der Spanier Juan Uslé (beide Jahrgang 1954) mit konzentriert abstrakten Bildern auf. Von den Jüngeren sind besonders der Brasilianer José Damasceno (geb. 1968) und der Deutsche Matthias Weischer (geb. 1973) zu erwähnen. Beide bauen sie Farbräume: ersterer mit seinen Leinwandstreifen, die er wie Säulen in den Raum verteilt und so dem

buchstäblich durchstreifenden Besucher eine atmosphärische Farblandschaft realisiert; der andere, indem er geradezu altmeisterlich der Praxis des direkten Farbauftrags zu neuer Wirkung verhilft. Sie geraten zuallererst zu Farbereignissen, die sich abstrakt wie konkret als räumliche Erlebnisse zu bestaunen und zu erfahren geben. Die „Ecke“ (2005) etwa, oder der inzwischen vielfach abgebildete „Automat“ (2004) zeigen hier eine Frische und eine *coole* Farbigkeit, die weit weg von romantischer Verklärung stehen.

Die klassische *Skulptur* ist unter anderen mit drei bemerkenswerten Künstlern vertreten: mit der Engländerin Rachel Whiteread (geb. 1963), dem Brasilianer Cildo Meireles (geb. 1948) und dem Deutschen Thomas Schütte (geb. 1954). Whiteread zeigt eine Variation ihrer bekannten, irritierend dynamischen Treppen: „Untitled (Domestic)“ (2002), Meireles seine in starke Metaphorik gehobene „Série Descala“ (2002) aus Stahlleitern, Schütte unter anderem drei seiner großen Stahlplastiken, wie sie den weiblichen Körper der modernen Skulptur in exemplarischen Gestaltungsformen archaisch, klassisch und expressiv kommentieren, in Stahl, in Bronze, in Keramik. In seinen Arbeiten kehrt er ihre Grundformen hervor. Diese Präsentation hat die Biennale als die beste eines Künstlers der mittleren Generation prämiert und ihr dafür den Goldenen Löwen verliehen.

Von den 42 Arbeiten, die in dieser Ausstellung gezeigt wurden, gehören 19 zu den sogenannten *Neuen Medien*, es sind eine Photoinstallation von Thomas Ruff (geb. 1958 in Harmersbach/Deutschland) sowie 15 Videofilme und drei Video-Installationen. Das ist ein hoher Anteil, der sich aber durch die jeweilige Qualität der Arbeiten begründet. Auch hier steht wieder ein Altmeister seines Fachs im Zentrum, der Amerikaner Bruce Nauman (geb. 1941). Er stellt einen seiner Klassiker aus: die Installation „Shit in Your Hat – Head on a Chair“ (1990).

In einer Reduktion, die nicht leicht fällt, sei hier auf drei Höhepunkte gegenwärtiger Videokunst eingegangen. Es sind die Beiträge von Willie Doherty, Candice Breitz und von Zwelethu Mthethwa. Willie Doherty (geb. 1959 in Derry/Nordirland) verhandelt auf sehr subtile Weise in einem imaginären Verhör das globale Phänomen von Angst und Unfreiheit. Er zeigt, wie inmitten einer entwickelten und weithin zivilisierten Welt die strukturelle Gewalt wieder alltäglich geworden ist. In Dohertys Heimat Nordirland ist sie konkret, hier haben die Abgründe der Gewalt ihre Namen. Vielfältig bricht sie auf, manchmal diffus, oft anonym, immer bedrohlich für das Leben. Zentral aber zeigt sie sich im Widerspruch zwischen dem gelebten Alltag und der instrumentalisierten Sprache der Macht, die bis in die Tiefen der Seele dringt. Sie zeigt sich besonders im angstbesetzten Umgang mit der Ohnmacht, in Furcht und in Aggression, in der tief verinnerlichten Aufteilung der Menschen in Freund und Feind, in Albträumen und Wahnvorstellungen.

Doherty bringt diese Welt der verletzten Psyche durch ein Video zur Anschauung. In einem halbdunklen Raum sitzt ein kahl geschorener Mann in Jeansjacke auf einem Verhörstuhl, aufrecht, unbewegt. Die Kamera umkreist ihn langsam, aber

unentwegt. Zu hören sind Wort-, Satz- und Kommandofetzen: „No telephone! No cinema! No water! We control each other! You want me to be! I am any religion! You're my religion! ...“ Es sind die inneren Monologe eines Menschen, der vor seiner Verzweiflung steht und seinen festen Stand verloren hat. Ich und andere wechseln sich. Die Rollen von Täter und Opfer laufen ineinander über. Das Gesagte legt das Ungesagte offen. Die Welt verliert ihre Ordnung. Staat und Medien füttern sie mit Wahn- und Horrorbildern. Das eindrucksvolle Video macht diese Schichten sichtbar. Es arbeitet sich zu der Einsicht vor, daß wir die Dinge nicht mehr so ungefiltert sehen dürfen, wie sie sich zeigen oder vermarktet werden. Die Kunst ist dabei ein Versuch, neue Formen der Distanz und der Kritik zu konstruieren und eine alternative, verantwortliche und lebbare Deutung aufzubauen.

Auch Candice Breitz (geb. 1972 in Johannesburg/Südafrika) geht in der Form der neuen Medien kritisch mit den alten Verschleierungen um. Aus gängigen Hollywoodfilmen schneidet sie Rollenfragmente von je sechs weltweit bekannten Schauspielerinnen und Schauspielern aus, in denen sie eine Mutter- oder Vaterrolle spielen. Sie entzieht diesem Schnittmaterial jeglichen Kontext: keine Tochter, kein Sohn, die zuhören, kein anderer Elternteil ist dabei, niemand, nicht einmal ein Hintergrund. Breitz isoliert die Akteure per Computer vor einer neutral-blauen Fläche. Auf diese Weise befreit sie die Darsteller von ihren dramatischen Vernetzungen. Die Spielsequenzen erhalten jetzt einen neuen Zusammenhang, indem die Künstlerin sie je einzeln auf einen Bildschirm montiert und die sechs Väter zusammen in einen Raum, die sechs Frauen in einen anderen stellt. Hier agieren sie jetzt: einzeln oder nebeneinander, immer aber isoliert. Sie sagen und spielen ihre Sequenzen mit ihren pädagogischen Interventionen: Vorwürfe, Zusprüche, Beschwörungen, Motivierungen; sechs bis acht Minuten lang immerfort dieselbe Gestik, dieselbe Wortfolge. Eigentlich sind es Teile von Dialogen, doch hier sind sie auf das Monologische reduziert. In den Wiederholungen zeigen sich in den Rollen Ohnmacht und Masche, guter Wille und Scheitern, manchmal Authentizität, meist aber Unglaubwürdigkeit. Sie monologisieren unentwegt vor sich hin.

So entsteht ein neuer Kontext mit dem Zuschauer und eine neue, suggestive Wirkung. Wer sich dem aussetzt, ist überwältigt und erschrocken, und zwar nicht nur vor dem Klischee einer Mutter im Zustand permanenter Hysterie, oder vor dem Zwanghaften eines alles kontrollierenden Vaters, nicht vor den Klischees der gängigen Unterhaltungsmedien. Candice Breitz hinterfragt in diesen zwölf Videos gekonnt und raffiniert unsere eigenen, weithin unbewußten Verhaltensweisen. Sie erschreckt mit der Demonstration unserer Ohnmacht im Umgang mit unseren Kindern. Sie analysiert eben nicht nur Strukturen unserer Medien, sondern reflektiert, ohne moralisch zu werden, in dieser Installation auch unser persönliches Leben: die mangelnde Kultur unseres Miteinanders, die Schwäche unserer Gespräche und Argumentationen – im Privaten, im Sozialen, im Politischen. Nicht der schlechteste Dienst, den die Kunst uns hier erweist, und nicht die schlechteste Wir-

kung, welche die Rollen diesen berühmten Stars hier ungewollt zumuten, die Julia Roberts und Shirley Mac Laines, die Dustin Hoffmans und Tony Danzas oder wie immer sie heißen.

Zwelethu Mthethwa (geb. 1960 in Durban/Südafrika) ist als Photograph ein seit langem international bekannter Künstler. Geschätzt sind vor allem seine Porträts, bei denen es ihm weniger auf die feierliche Formulierung herrschender Schönheitsideale ankommt als vielmehr auf die Verankerung in ihrem sozialen, kulturellen oder ökonomischen Hintergrund, aus dem die Porträtierten kommen. Es ist die Umwelt und der Raum, in denen sie leben und in denen sie sich selbst authentisch zeigen. So entstehen ungewöhnliche Charakterbilder. Zugleich hat deren Betrachter die Möglichkeit, beim Anschauen nicht nur eine ästhetische Wertschätzung, sondern zu den jeweils Abgebildeten auch eine Art Verhältnis aufzubauen oder sich von den Bildern selbst her neu zu verstehen.

In seinen etwa zehn schwarz-weißen Videostills mit dem Titel „Flex“ (2002) zeigt Mthethwa im Sinn des Titels zwar keine kraftvollen Muskel am Körper, wohl aber angespannte Mimiken junger Kraftsportler. Es scheinen kurz dauernde, sich abwechselnde Aufnahmen aus einem Trainingsstudio zu sein. In ihnen sind unterschiedliche Anstrengungen zu sehen. Die im Bild angeschnitten gezeigten Köpfe, abwechselnd mal von oben und mal von unten aufgenommen, lassen an Gewichtheben oder -stemmen denken. Aber die Sportart ist für den Künstler nicht entscheidend. Wichtig ist ihm das Ausdrucksfeld der Anstrengung, wie es sich im Gesicht widerspiegelt: Angst, Zweifel, Stolz, nervöses Zucken, rinnende Schweißperlen, geschlossene Augen. Die wirkliche Kraft und die charakterliche Stärke eines Menschen zeigen sich eben nicht nur in den Muskeln der Waden oder Arme, nicht am Hals und nicht am Rücken, sondern vor allem im Antlitz. Das ist beredt, je nach Konzentration, Entschiedenheit, Durchhaltevermögen, aber auch in Angst, Selbstzweifel und Enttäuschung. Aus allem freilich baut sich der Charakter eines Menschen auf. Als eine stille, nachdenklich stimmende Studie des menschlichen Gesichts hält „Flex“ für den Betrachter über Einfühlung und Übertragung eine Reihe eigener körperlicher Erfahrungen und Erinnerungen bereit. Im Betrachten fangen sie an zu erzählen.

Auf weitere interessante Videoarbeiten in dieser Ausstellung kann aus Platzgründen nur hingewiesen werden, etwa auf die ebenso spannende wie emotional berührende Erinnerungsarbeit „The Hour of Prayer“ (2005) von Elija-Liisa Athila (geb. 1959 in Hameenlinna/Finnland); auf die Arbeit „Palast“ (2004), in der Tacita Dean (geb. 1955 in Canterbury/Großbritannien) mit ihrem kleinformatigen 16-Millimeter-Film nachdenklich stimmende Blicke aus dem Innern des umstrittenen Palasts der Republik in Berlin einfängt (Abb. 2). Zu erwähnen ist aber auch William Kentridges (geb. 1955 in Johannesburg/Südafrika) der in seinen acht Videoprojektionen „Day for night and 7 fragments for Georges Méliés“ (2003) fesselnd an die Weltraumsehnsucht der Stummfilmzeit erinnert. Nicht zu vergessen ist schließ-



Abb. 2: Tacita Dean „Palast“ (2004)

lich Francesco Vezzoli (geb. 1971 in Brescia/Italien): Er zeigt in seinem brandneuen Video den ironischen „Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula“ (2005), eine nie realisierte Verfilmung des bekannten Romans über den wahnsinnigen römischen Kaiser Caligula. Hier wird er gedreht im besten Hollywood-Kolossalstil der 70er Jahre, wie er inzwischen das Privatfernsehen aller Länder wahnwitzig erobert hat.

Nach dem Besuch der Hauptausstellung der Biennale erwartet den Besucher noch eine sehenswerte Installation der Amerikanerin Barbara Kruger (geb. 1945 in Newark) an der Außenfront des Italienischen Pavillons. Sie gestaltet den Baukörper dort mit ihrer großen Installation „Untitled (Facade)“ (2005) und versteht sie als eine Art „wall tattoo“. In großen schwarzen Lettern schreibt sie mit intellektuellem Gespür für hohle Sprache und unglaubliche Erklärungen ihre entlarvenden Slogans aus Politik und Medien diesmal über den Eingang des Pavillons. Der selbstbewußte Baustil dieses Gebäudes erinnert mit seiner tempelartig aufgereihten Säulenreihe an die antikisierende Architektur der Mussolinizeit. Auf der diesjährigen Biennale entnimmt Kruger ihre Zitate den propagandistischen Zügen in der Auseinandersetzung um den Irakkrieg: „Pretend Things are going as planned.“ – „No Irony. No Memory. Fare da se. ... Money. Potere. Soldi. Power.“ – „God is on my side. He told me so.“

Die Photos, die sie normalerweise ihren kritischen Botschaften unterlegt, sind diesmal nur mit großer Anstrengung zu sehen, aber sie liegen unter der für Kruger sonst unüblichen Schicht kleiner, gekräuselter Striche, die sich zu einer Art Schleier verdichtet haben. Unter dem ersten und unter dem letzten der angegebenen Zitate sind mit einiger Konzentration die Gesichtszüge des amerikanischen Präsidenten George W. Bush zu erkennen. Die Installation eröffnet einen Gegensatz, wie er sich hier zwischen der trotzigsten Attitüde einer Architektur des Machtanspruchs einerseits und flüchtig dahingesprochener Sprüche andererseits auftut. Sie wirken wie flatternde Worte, die ihren überzeugenden Sinn bereits im ersten Wind verlieren. Die Arbeit verstört den Besucher der Biennale mit der Realität, die ihn umgibt. Die Botschaft ist politisch eindeutig, sie geht den Leser und Betrachter suggestiv wie plastisch an und fordert ihn zur Stellungnahme heraus. Barbara Kruger erhielt in diesem Jahr auf Vorschlag der beiden Biennalekuratorinnen den begehrten Goldenen Löwen für ihr Lebenswerk.

Wie der Titel „Die Erfahrung in der Kunst“ sagt, geht die große Ausstellung in der Mitte der Giardini von der Wirkung der Kunst aus, nicht von Historien, Biographien, Gattungen oder Stilen. *Reflexion*, *Zweifel* oder *Entzücken* sind hier die kategorialen Prinzipien, in die man *Erfahrung* überführen könnte: *Reflexion*, *Doubt* and *Rapture* – wie es im Englischen geradezu zur Definition moderner Kunst geworden ist. Es geht um Kunst, wie sie die Welt betrachtet, an ihr verzweifelt oder auch einfach nur ihren schönen Schein hinterfragt oder erörtert. Hier gelingt es einer erfahrenen Kuratorin, nicht nur ihre eigenen Ziele theoretisch abzu-

stecken, sondern sie auch praktisch in einer gelungenen Ausstellung einzuholen, nämlich die Kunst von ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Betrachter anzugehen. Es geht ihr um die Eindrücke, wie sie der Betrachter vor dem einzelnen Kunstwerk hat, um die Kunst als affektiven oder psychologischen Reiz, um sinnliche Präsenz und Gewalthaftigkeit, aber auch um ihre Schwächen, etwa die, propagandistisch mißbraucht zu werden. Das ist in dieser Ausstellung die Kunst: das Mittel zu Frage und Kritik, das Bild als Gegenpol zum Wort, die Kunst als eine immer wieder neue Bewegung des Malens und Zeichnens, des Bildens und Erfindens. Sie will in einer ihr eigenen Unruhe stets über das jeweilige Werk hinaus. Dies ist am Ende mühsam errungen und immer eingebettet in ein ungesichertes Suchen: Position und Negation, Setzen und Hinterfragen, Zutrauen und Zweifeln. Doch in all dem zeigt sich die Kunst als getriebene und treibende Kraft schöpferischen Bewegens, als unruhige, nie zufriedengestellte Erforschung und Weiterentwicklung unserer Mittel zur Wirklichkeitsgestaltung; sie setzt stets zur Gestaltung des Gestaltlosen an.

Partecipazioni Nazionali – der erste Reigen der Nationen

Die diesmal 72 teilnehmenden Nationen, deren Zahl stetig anwächst, verteilen sich zunächst auf die 30 angestammten Ausstellungshäuser in den Giardini und auf 42 Außenstationen in der Stadt. Sie alle stehen in dem, was sie zeigen, in der Verantwortung des jeweiligen Landes. Gleich in der Nähe des italienischen Pavillons zeigen die USA in einem gelungenen Beitrag ihren Altmeister: Ed Ruscha (geb. 1937). Er präsentiert seine Bilder in der symmetrischen Struktur des Pavillons. Dort befinden sich im linken Teil fünf seiner kühlen Architekturen, alle im gleich großen Querformat. Es sind schwarz-weiße, mit Schriftzügen versehene Bilder aus den modernen Stadtlandschaften seines Landes. Alle stammen sie aus dem Jahr 1992. Sie zählen zu der „Blue-Collar“-Serie: „Tool & Die“, „Tech-Chem“, „Telephone“, „Trade Scholl“ und „Tires“. Ihnen werden auf der rechten Seite des neoklassizistischen Pavillons fünf neue Bilder (2003–2005) spiegelbildlich zugeordnet. Sie zeigen die gleichen Motive, tragen die gleichen Titel, atmen dieselbe Melancholie, sind jetzt aber farbig und poetisch aufgeladen. Teils aber sind die Architekturen verschwunden, teils stehen sie in neuer Nutzung, teils befinden sie sich mitten im Verfall. Lakonisch subsumiert Ruscha seine zehn Bilder unter dem literarischen Titel „Course of Empire“. Die Malereien zeigen eindrücklich den sozialen Wandel im industriellen Umfeld, aber auch die vermehrten Ängste der Menschen, die mit dem Wandel einhergehen. Dieser Beitrag besticht in malerischem Stil und in inszenierter Bewegung, er überzeugt durch seine Brüche ebenso wie durch die Einheit, die er mit dem Haus, in dem er gezeigt wird, eingeht.

Geht man vorbei an den niederländischen, belgischen und spanischen Präsentationen, lädt die Schweiz auch diesmal wieder zu einem sehr durchdachten und interessanten Beitrag ein. Die Frage nach der Identität des Menschen in der modernen

Lebenswelt ist der Leitgedanke, der sich in den Werken von vier schweizerischen Künstlern niederschlägt. Alle wurden sie in einem anderen Land geboren: Gianni Motti, 1958 in Italien – Ingrid Wildi, 1963 in Chile – Marco Poloni, 1962 in den Niederlanden und Shahryar Nashat, 1975 im Iran. Unter der Metapher „Shadows Collide With People“ (Schatten kollidieren mit Menschen), untersucht der Kurator Stefan Banz das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit. Er begreift die geistige Pluralität seines Landes als eine Vielfalt, die zugleich aus einem Gefühl der Zusammengehörigkeit lebt, aus Freundschaft und Toleranz. In der Beantwortung dieser Frage sei hier die ebenso sensible wie poetische Antwort von Shahryar Nashat ausgewählt. Er untersucht die Sprache unterhalb des Sprechens, die Bilder unterhalb des Sichtbaren. Es sind die noch unreflektierten und darum unverstandenen Äußerungen im Stadium unmittelbarer Anschauung. In der Unmittelbarkeit einer Wahrnehmung entstehen die ersten künstlerischen Ideen und Äußerungen. So ist es auch mit der Suche nach Identität. Sie zeigt sich zuerst im Gefühl.

Das Thema der Ausstellung übersetzt Nashat eindrucksvoll in einem knapp vierminütigen Video. Darin macht eine Kamera einen einzelnen Menschen im weltbekannten Medici-Saal des Pariser Louvre aus. Es ist ein junger Turner, Frédéric Dessains. Er wird von den berühmten und in ihrer Wirkung mächtigen Bildern, die Peter Paul Rubens im Auftrag und zum Ruhm der Maria von Medici geschaffen hat, überwältigt. Einfühlsam, still versinkt der Sportler in die Betrachtung der tänzerischen Bewegungen der nackten Körper auf den Bildern und schaut sie an. Der Turner fällt gleichsam in die Bilder. Er sieht sich verwundert in sie hinein und wird von ihnen tief berührt – bis es ihm buchstäblich erst Schuhe, dann Kleider auszieht. Er scheint sich mit den dynamischen Formen der phantastischen Gestalten in den Bildern zu identifizieren. Auf dem Video gehen seine Haut und die Inkarnate der Bilder ineinander über. Entsprechend mutiert der Museumssaal in ein Trainingsstudio. Der Turner beginnt instinktiv mit sportlichen Etüden, aus denen heraus er, für einen kleinen Augenblick, in einen Tanz zu fallen scheint – bis er (erschrocken?) auf einer Hand kopfüber stehen bleibt. Hier ist sie, die Kunst, wie sie die gewohnte Welt auf den Kopf stellt und Sackgassen auf wunderbare Weise öffnet.

Einige Häuser weiter zeigt Japan seinen Kunstbeitrag. Hier setzt sich die japanische Photokünstlerin Miyako Ishiuchi (geb. 1947) auf eine sehr berührende Weise mit dem Leben ihrer verstorbenen Mutter auseinander. Erst spät hat sie diese als eine mutige und moderne Frau schätzen gelernt, wie sie ihr Leben und das ihrer Kinder nach dem Krieg und dem Tod des Mannes selbst in die Hand zu nehmen und sich auf eine sehr beherzte Weise durchzuschlagen wußte. Viele Jahre zuvor hatte sich die Mutter bei einem Unfall schwere Verbrennungen zugezogen. Mit den flächigen Narben hatte sie fortan zu leben. Ishiuchi Miyako war von diesen Wunden angezogen. Sie sah in diesen Brandspuren etwas Anziehendes, denn jetzt schimmerten sie wie Seide, gemustert wie feinste Spitzen. In ihrer Anmut standen sie für den Überlebenswillen ihrer Mutter.

Früh begann Miyako Ishiuchi, diese Hautpartien zu photographieren. Nach dem Tod ihrer Mutter nahm sie in ihrer Trauer auch deren persönliche Hinterlassenschaften ins Bild: die Haarbürste, in denen noch einige Haare gekräuselt waren, den benutzten Lippenstift, die alten Wäschestücke mit ihren Spitzen und Bändern. In einem Künstlerbuch dokumentierte sie das Gebrechliche und Verwundete ihrer Mutter. Es erinnert jetzt an sie und ihre persönliche Stärke, aber auch an ihre Lebensangst und Leiden. Hier künden die ausgestellten Photos aus einer fremden Welt. Für die Künstlerin ist Japan nicht das Land des sanften Lächelns; es ist hinter allen Fassaden durchsetzt von Härte und Verdrängung. Inmitten einer sozial verteilten Furcht, persönliche Gefühle preiszugeben, inmitten herrschender Traditionen, Trauer oder persönliche Niederlagen in der Intimsphäre niemals zu zeigen, übertreten diese Photos solche Tabus und sind ein Beleg für den sozialen Wandel in ihrer Heimat. Die Ausstellung weist anhand von „mother's 2000–2005: traces of the future“ – neue Spuren in die Zukunft, für den einzelnen wie für die Gesellschaft. Es ist eine beredte und sinnenfällige Inszenierung von stiller Konzeptionalität.

Gänzlich anders ist es um die Atmosphäre im benachbarten deutschen Pavillon bestellt. Kaum in seine Räume eingedrungen, wird der Besucher umfungen und umspielt mit einer situationsbezogenen Performance von Tino Sehgal (geb. 1974), die ihn buchstäblich angeht. Drei Wärter singen tänzelnd und wedelnd dem überraschten und irritierten Besucher eine Art einzeiligen, ironischen Gassenhauer vor, der einem später nicht mehr entfallen will: „Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary ...“. Sehgals Arbeiten sind immer auf die Situationen und Institutionen bezogen, in denen sie sich ereignen. Hier auf der Biennale kommentieren sie so lustig wie hintersinnig, was sich ereignet: Sie interagieren mit den Menschen, die sich interessiert und neugierig auf den Weg gemacht haben, um auf die Werke der Kunst ihrer Zeit zu treffen. Das also ist hier eines davon: „– a work of Tino Sehgal“ (2004). Wirklich ein Werk? Denn kaum gehört und erlebt, zieht sich das Werk in die Erinnerung zurück und bleibt nur noch über die Anfälligkeit für Ohrwürmer und den Sinn für komische Situationen in der Erinnerung haften. Theatralisch, beinahe wie im Vorrübergehen befragt es den Betrachter nach dem, was er hier sucht. Nicht die schlechteste Herangehensweise an die moderne Kunst!

Auf der Grenze zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion liegen die Arbeiten des Malers und Bildhauers Thomas Scheibitz (geb. 1968), des zweiten Künstlers in diesem Pavillon. Im zentralen Raum zeigt er eine sehr komplexe und vielteilige Installation, im rechten Seitenraum sieben sehr unterschiedliche Bilder. Sie zeichnen sich durch helle bis grelle Farben aus und stecken voller Anspielungen, die sich aber kaum auf ein gängiges Motiv festlegen lassen. Erst mit der Zeit erklären sich die Rätsel. Alle möglichen Assoziationen fallen einem aus vielen Bereichen ein, am wenigsten aber aus der Kunstgeschichte, dafür um so mehr aus Werbung, Freizeit oder Pressephotos. Auf dem großen Bild „Eingang“ (2005) zirkelt er vor ein blaues Querformat ein großes Halbrund, dessen Linien sich an den Seiten ins Imaginäre

verlieren. In der Mitte steht ein Rechteck wie eine abstrakte Tür, die ihren Bezug aus einem konkreten Hintergrund bezieht: eine wirkliche Tür zum nicht bespielten Nebenraum, den sie verdeckt.

Trotzig verschlossen, wie sich diese Kunst hier zeigt, entzieht sie sich dem schnellen Begreifen. Aber auch unverstanden ist sie mit das Beste, was man an neuer Malerei und Skulptur auf der Biennale sieht. Mag sein, daß sie durch die Performance von Tino Sehgal zunächst in verstörte erste Blicke gerät; doch dann weiß sie den sensiblen Betrachtern um so selbstbewußter und auf neue Weise an sich zu binden. Der Kurator Julian Heinen erwirkt mit dieser ungewöhnlichen Werkkombination dem Sehen und dem Verstehen von Kunst ungekannte Energien und neue Wege.

Beim Verlassen des Pavillons laden die Nachbarn ein: aus England Gilbert & George, aus Frankreich Annette Messager. Aber stärker als sonst rufen die Beiträge auf der Insel Sant Elena nach einem Besuch. Der gilt diesmal neben den interessanten Präsentationen Brasiliens, Griechenlands, Rumäniens und Polens vor allem dem Beitrag von Österreich. Hier scheint sich buchstäblich an der letzten Ecke der Giardini ein ganzer Berg niedergelassen zu haben. Aus seinen Verwinkelungen schauen im Stil verwegener Hollywood-Architekturen einige im funktionalen Stil erbaute Wohn- oder Wochenendhäuschen heraus. Eine faszinierende Einheit dämert in Grau und Weiß! Erst langsam leuchtet es auch im Verstehen. Da hat in der Tat der junge Hans Schabus (geb. 1970) den Pavillon mit einem Berg überbaut. Ausgangspunkt war das Konzept, keine Ausstellung zu zeigen, sondern den Raum des Pavillons selbst, so wie er sich vorfindet, als Bezugspunkt für eine Intervention zu nehmen. Zugrunde lag der Gedanke an eine andere Dimension des Raums, der nicht euklidisch zu verstehen und zu vermessen ist, sondern aus seiner Geschichte und seiner spezifischen Funktion.

Sempre un po' più lontano – Immer ein Stückchen weiter: Das Arsenale

Immer ein Stück weiterreisen, durch Raum und Zeit, um Unbekanntes zu erkunden und zu erleben: Das ist die literarisch inspirierte Devise, wie sie Rosa Martínez in ihrer Ausstellung auf dem Arsenale-Gelände verfolgt. 1955 im Norden Spaniens geboren, studierte die Kuratorin zunächst Literatur- und Kunstgeschichte, arbeitete dann in der Kunststiftung von „La Caixa“ und richtete 1997 die Biennalen in Istanbul sowie 1999 in Santa Fe aus. Derzeit ist sie die künstlerische Leiterin des Museums für Gegenwartskunst in Istanbul. 49 Künstler suchte sie für ihre Ausstellung aus, die Hälfte von ihnen sind Frauen. In einer abwechslungsreichen und bewegten Folge verteilt sie die Künstler in der langgestreckten alten Halle, in der früher die starken und elastischen Taue, Seile und Schnüre für die Schiffe hergestellt wurden, mit denen die Venezianer die Meere durcheilten.

Noch vor dem Eingang kann der Besucher akustisch lange Listen von Länder-

namen vernehmen, mit denen Santiago Sierra (geb. 1966 in Madrid) die wahre Realität der Kunst per Lautsprecher den Besuchern zu Ohren führt. Der Anspruch von Globalität in der gegenwärtigen Kunst ist bei weitem nicht eingelöst. Der Liste mit den 72 Namen der zahlreichen Länder, die teilnehmen, wird die weit größere derer gegenübergestellt, die nicht teilnehmen. Kunst vereint die Welt und die Menschen nicht. Sie trennt sie eher, und zwar nach den Bedingungen, die Markt, Macht und Geld diktieren. Ein bedenkenswerter Einwand!

Diese Sozialkritik setzt sich dann gleich am Eingang fort. Hier macht eine Gruppe von Künstlerinnen auf ihr Anliegen aufmerksam. 1985 hatten sie sich als „Guerilla Girls“ in New York gegründet und machen seither ironisch wie zynisch auf den geringen Anteil von Frauen in der Geschichte der Kunst aufmerksam. Die Veteraninnen feministischer Interventionskunst halten der 110jährigen Geschichte der Biennale vor Augen, daß es erst jetzt zu einer weiblichen Leitung gekommen ist. Müssen Frauen sich eigentlich erst ausziehen, um dann nackt ins Museum zu kommen, fragt ein Plakat. Der Frauenanteil bei den Biennalekünstlern läge bei drei Prozent.

Nicht weit davon entfernt gibt Regina José Galindo (geb. 1974 in Guatemala) einen bewegenden Einblick in das Bewußtsein einer jungen Künstlerin aus der Karibik. In einem Video zeigt sie in drastischen Aufnahmen eine chirurgische Operation, die einer Frau das gewaltsam zerstörte Jungfernhäutchen wiederherstellen soll: „Himenoplastia“ (2004). Ein anderes Video mit dem Titel „() golpes“ (2005) zeigt eine Performance in einem kleinen Raum. Dort kasteit sich die Künstlerin mit 394 Peitschenhieben. Jeder dieser Schläge gilt der Erinnerung an eine der Frauen, die in ihrer Heimat plötzlich verschwanden und später brutal ermordet wiedergefunden wurden. Über Lautsprecher werden die Schläge auf die Haut ins Unüberhörbare gesteigert. Anfangs wirken sie eher kalt und technisch, doch in der dauernden Wiederholung lösen diese Geräusche Angst und Erschrecken aus. Hier zeigt eine Künstlerin ihr verletztes Gefühl als Frau. Die Aktion ist ein Protest in dem gesellschaftlichen Umfeld, in dem sie lebt. Sie stellt sich damit gegen jegliche Fetischisierung – die Degradierung der Frau zum Objekt. Die Jury der Biennale hat ihr den Goldenen Löwen für den besten Beitrag jüngerer Künstler unter 35 Jahren verliehen.

Etwas weiter läßt Pilar Albarracín (geb. 1968 im spanischen Sevilla) auf ihrem Video „Bailaré sobre tu tumba“ (2004) eine Tänzerin ihren Partner spielerisch und aggressiv geradezu an die Wand tanzen. Nur zwei Schuhpaare sieht man auf dem Video; rote High heels und schwarze Stiefel. Ihre teils wilden tänzerischen Bewegungen ohne jegliche Musik erzählen in den Rhythmen des Step mehr über den Kampf und die Spannungen zwischen den Geschlechtern, als Worte oder Theater es je darstellen können.

Diese Ausstellung zeigt eine Reihe interessanter Beiträge, vor allem aus der jüngeren Generation. Neben dem Video der US-Amerikanerin Donna Conlon (geb. 1966) und den bekannten Photos der Spanierin Cristina García Rodero (geb. 1949 in

Puertollano) gehören wiederum drei weitere Videos zu dem Spannendsten, was es zu sehen gibt. Sie stammen von Diango Hernández, Adrian Paci und Stephen Dean.

Diango Hernández (geb. 1970 in Sancti Spiritus/Cuba), reflektiert in seiner Installation „Palabras“ (2005) wie in einem nicht endenden Klagelied das fatale Verhältnis zwischen Cuba und den USA. Die Elektrifizierung des Landes, unter den Kommunisten einst das stolze Zeichen für wirtschaftlichen Fortschritt und Entwicklung, liegt darnieder. Inmitten von sechs in den Raum gestürzten Überland-Elektromasten, die über je vier Isolationsschellen mit gut und gern 500 Meter Stromkabel verbunden sind, laufen unabhängig davon ein Video und eine Tonmontage mit unterschiedlichen Bild- und Wordtdokumenten. In ihnen werden symbolische Dokumente der Geschichte des Landes und die fatalen politischen Beziehungen reflektiert. Die Politik des „Großen Bruders“ im Norden hat zwar die Städte zerstört, dabei aber eine Nation zusammengeschweißt. Die Revolution hat das Volk zwar geeint, aber Wohlstand und Freiheit nicht aufkommen lassen. So ziehen der Imperialismus und revolutionärer Widerstand gemeinsam und gegeneinander ihre Spuren durch die Geschichte. Am Ende hebt sich das Drama ironisch in eine lange Liste von Namen auf, in die schier unendliche Reihe der Namen von Präsidenten und Premierministern in den sozialistischen Bruderländern. Und Mina singt dazu melancholisch ihr Lied „E penso a te“.

Adrian Paci (geb. 1969 in Shkoder/Albanien) nimmt für seine Videoarbeit „Turn it on“ mit der Kamera die Köpfe von 19, meist älteren Männern nach und nach ins Visier: Gesichtsstudien, in die sich die Aussichtslosigkeit des Lebens eingefurcht hat. Sie sind Tagelöhner aus seiner Heimatstadt Shkoder. Gegen Abend verteilt er sie mit rätselhaften Maschinen auf einer breiten Treppe (Abb. 3). Nacheinander wirft jeder von ihnen seine Maschine an. Jetzt erweisen sie sich jetzt als Generatoren, die hintereinander je eine elektrische Glühbirne zum Leuchten bringen. Am Ende halten alle ihre Lichtquelle in der Hand, als leuchteten sie zusammen etwas Unbekanntem entgegen. Wohlgemerkt: Es sind keine Frauen, sondern Männer; keine fünf, sondern 19. Sie warten und warten und verbreiten dennoch nicht die Atmosphären Becketts, sondern eher die der Geschichten in der Bibel.

Eindrucksvoller Höhepunkt in dieser Ausstellung sind drei nebeneinander präsentierte, großformatige Video- und Soundprojektionen. Sie stammen von dem Franzosen Stephen Dean (geb. 1968 in Paris). Bei aller inszenierten Parallelität haben sie einen unterschiedlichen Background. Was sie eint, ist das Phänomen ekstatischer Trance in geweckter Massenhysterie – was sie unterscheidet, ist ihr kultureller Kontext, der Karneval in „Bloco“ (2005), das Fußballspiel in „Volta“ (2003) und das religiöse Fest in „Pulse“ (2001). Die unterschiedlich langen, sechs- bis achtmütigen Videos zeigen Augenblicke von höchster Intensität. Sie faszinieren und erschrecken zugleich. Das eine Video zeigt das orgiastische Treiben des Karnevals in Salvador da Bahia. Das andere konfrontiert den Betrachter mit der grölenden Zuschauermasse eines brasilianischen Meisterschaftsspiels, wie diese rhythmisch be-



Abb. 3: Adrian Paci „Turn it on“

wegt, begeistert oder enttäuscht ihre Hände bewegen, in Stakkatorufe ausbrechen, Brandbomben werfen oder riesige Banner über Hunderte von Fans entrollen und wehen lassen. Das dritte schließlich führt zu einem großen Hindu-Fest in Holi, im Norden Indiens. Hier kennt die Begeisterung keine Grenzen. Der Spaß findet kein Ende und kehrt sich doch im Nu in Gewalt und Ohnmacht um. Einige werfen Farbpigmente unter die Leute, die sie in ein orgiastisch bewegtes Meer von Farben und Menschen tauchen. In diese Masse taucht die Kamera ein und wird in der Bewegung Teil der ekstatischen Menge, und im Bild, das die Kamera dann sendet, drücken sich gleichermaßen Übersicht, Erschrecken und Reflexion aus. Der Mensch verkommt zum Pigment von Farben und Pixel des Bildes. Der einzelne versinkt in den Punkt, der letztlich das Bild aufbaut, das ihm nachdenklich zum Spiegel und zum Horror wird.

Längst sind solche Massenphänomene zum Gegenstand der Kunst geworden. Das war bereits bei Daumier, bei Delacroix und Ensor so und ist es in unseren Tagen bei Andreas Gursky, Andrea Bowers, Paul Pfeiffer oder bei Stephen Dean. Es belegt das Interesse der modernen Kunst an den Phänomenen der Massengesellschaft. Sie zeigen die Gegenwelt zu Individualisierung und zur Flucht ins Private. Das Match, der Auftritt der Superstars, die Massenevents: Sie zeigen das Interagieren zwischen wenigen und den Ungezählten, die sie elektrisieren. Sie energetisieren die Massen und organisieren ein ekstatisches Chaos. Die Fun-Gesellschaft überzieht sich mit ehemals totalitären Pattern. Reflektiertes und Unbewußtes legen sich übereinander, oszillieren oder überblenden sich. Im bewegten Bild sieht der Betrachter, wie hier mit einem Reservoir gespielt wird, das jederzeit ins Irrationale explodieren oder sich in eine politische Gewalt überführen lassen kann. Stephen Dean bindet beides in eins zusammen: Faszination und Erschrecken.

Ein für die geistige und politische Auseinandersetzung unserer Tage wegweisender Beitrag war das Projekt des deutschen Künstlers Gregor Schneider (geb. 1969 in Mönchengladbach). Er hatte mit der Kuratorin des Arsenele ein Konzept entwickelt, wonach er auf dem Markusplatz in Venedig einen großen, kubischen schwarzen Block errichten wollte, der in der Idee nicht nur an die abstrakte Kunst von Malewitsch bis Reinhardt, sondern in seinen Dimensionen auch an die Kaaba von Mekka erinnern sollte (Abb. 4). Die formale Nähe dieses Gebäudes aus grauem Stein und schwarzen Tüchern zu dem moslemischen Heiligtum leuchtete auf, aber genau das war den politisch in Stadt und Land Verantwortlichen wohl zu brisant. So wurde dem Projekt kurzerhand eine Absage erteilt. Die Irrationalisierungen der Kommunikation in Politik und Medien, die diffuse Angst vor den Anschlägen fanatisierter Moslems war ihnen zu groß. Daß diese Anschläge aber alles andere als diffus sind, wollte ihnen nicht in den Sinn; daß ein Gespräch mit den Muslimen einen Sinn macht, wollte den Zensoren nicht einleuchten. Sie zeigten sich offensichtlich selbst von solch generalisierenden Befürchtungen befallen, daß sie das Verbot nicht zurücknahmen. Immerhin gelang es der Kuratorin, wenigstens eine Video-

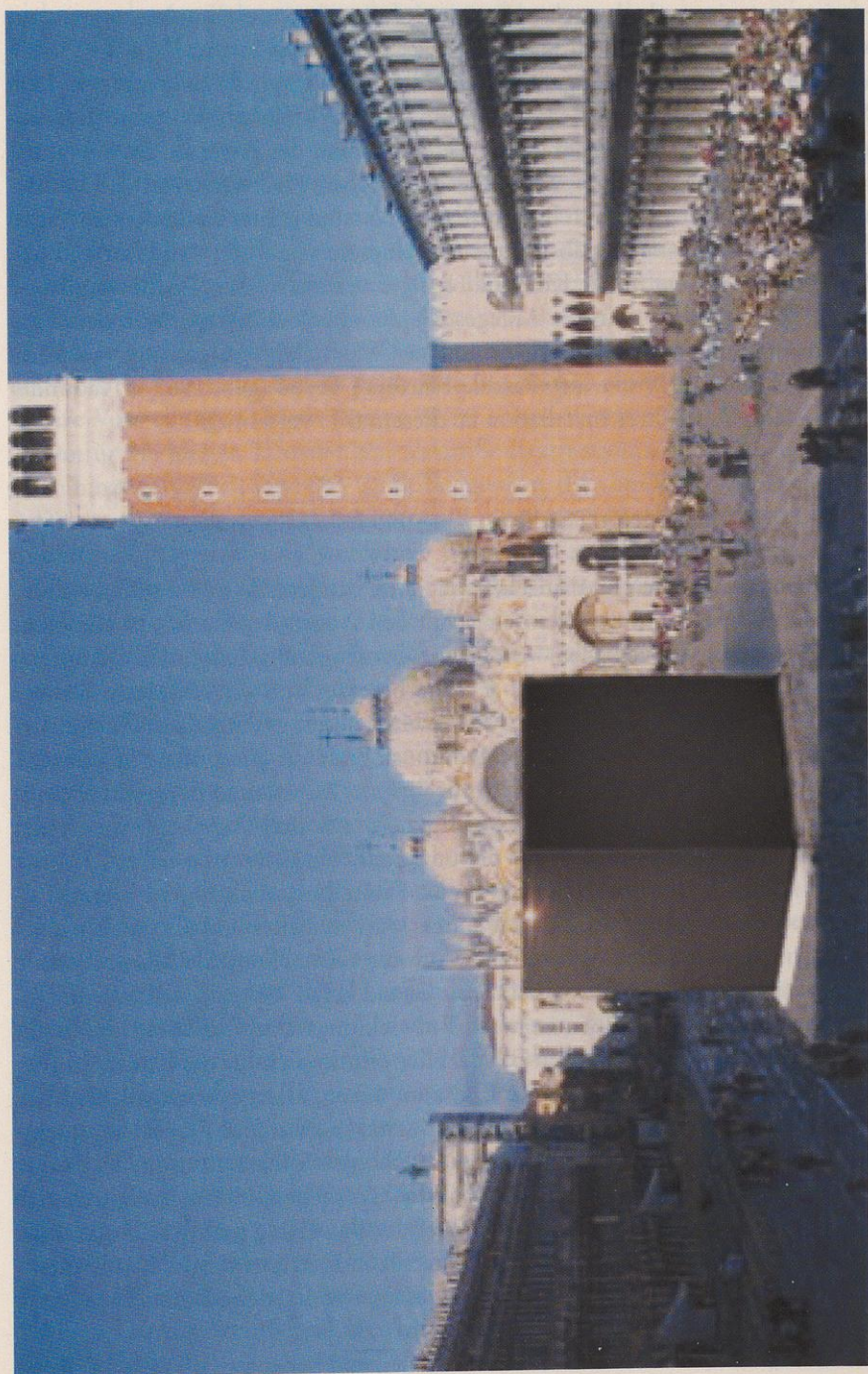


Abb. 4: Gregor Schneider „Black Cube“

animation zu zeigen, doch nach außen, in Information und Katalog, waren nur schwarze Balken und Seiten zu sehen. War das „A little bit further?“

Fast am Ende der Ausstellung tastet Maria Teresa Hincapie de Zuluaga (geb. 1954 in Armenia/Kolumbien) in einem Mystikambiente bei Dämmerlicht und Kerzenschein zu fernöstlichen Klängen den vorletzten Raum des Arsene ab. Sie taucht ihn in eine wirklichkeitsferne Wunschwelt zwischen Halbdunkel und Räucherstäbchen. Dazu bewegte sich in buddhistischer Versunkenheit an den ersten Tagen der Biennale die Künstlerin selbst; sie schritt langsam vor einer Wand hin und her, über die sich unentwegt Bilder, Kult und Heiligtümern bewegten. Nicht weit davon bläst draußen vor der Tür an der Anlegestelle der alten Schiffsreparatur, der Wind Hunderte von bunten Plastiktüten, die an einer Wäscheleine aufgehängt waren, zu einer leicht bewegten Wolke auf. Pascale Marthine Tayou (geb. 1967 in Yaounde/Kamerun) hatte sie in ihrer Installation zu diesem Bild verwoben.

Das Video – Zeit, Bewegung und Erfahrungsnähe

Die 51. Biennale ist eine pluralistisch arrangierte, zeitgemäße und zugleich gelungene Form, die Welt und den Menschen mit den Augen der Kunst auf eine neue Weise zu sehen. Sie ist vor allem von einer Überzeugung geleitet: daß Bilder faszinieren und daß sie dem Menschen Freude bereiten und sein Interesse wecken können. Bei all ihrer Pluralität in der Anlage wird allerdings eines deutlich: die Vorherrschaft des Video. Nie war dieses Medium so breit auf einer Biennale gestreut. Was macht diese Kunstsparte vor allem für jüngere Künstler so interessant? Seine große Anziehungskraft speist sich, kurz gesagt, aus drei Aspekten: Es ist das Medium der Bewegung, der Zeit und der unmittelbaren Erfahrungsnähe.

Die Erfindung der Photographie war für die Kunst eine revolutionäre Herausforderung, weil es ihr gelang, die Realität anders, authentischer und alltagsbezogener einzufangen, als es bis dato Malerei und Skulptur vermochten. Sie führte das Bild vor allem näher an die Erfahrung heran. Sie erfand keine Welt, sie stellte sie mit einem einfachen Klick vor. Einen weiteren Entwicklungsschub bedeutete die Erfindung des Films, d.h. des bewegten Bildes. Hier erfüllte sich für die Kunst ein alter Traum. Dadurch wurde das bewegte Bild zum neuen, allgegenwärtigen Medium. Fortan bewegt es sich in geradezu totaler Präsenz, in Film und Fernsehen, unentwegt unter den Menschen. Es dient uns als wichtigste Informationsquelle. In ihm dokumentiert sich die Gegenwart, das tägliche Geschehen, in ihm vermittelt sich aber zunehmend auch die Vergangenheit. Mit der Bewegung tritt die Zeit ins Bild. Die Bewegung gibt der Zeit und all ihren Dimensionen Raum im Bild. Das Bild enthält jetzt eine eigene Zeit und es kann andere Zeiten verhandeln: Es macht sichtbar, was in der Zeit geschieht und wie es erlebt wird.

Das Wort „video“ kommt aus dem Lateinischen und bedeutet „ich sehe“. Es zeigt

nicht nur das, was ich sehe, ein bestimmtes Motiv, sondern es zeigt mir auch die Weise, wie ich sehe – und wie ich sehen soll. Nicht mehr nur das Blatt Papier oder die Leinwand sind es, worauf sich die Welt des Menschen, seine Gedanken und sein Selbstverstehen niederschreiben, es ist das bewegte Bild auf dem Bildschirm, worauf und worin er sich jetzt ausdrückt. Das Video schaut mit seinem eigenen Auge, und im Video wird das Sehen selbst automatisch reflektiert. Die Kamera führt mein Sehen. Mit ihr als dem allgegenwärtigen Auge schaue ich auch über das Gesehene hinaus in den Bereich des bisher nicht Gesehenen. Das Video kann – wie jedes Bild – sichtbar machen, auch das Unsehbare. Die Kamera ist damit nicht nur die Vergegenständlichung des körperlichen Organs Auge, sondern auch seiner geistigen Verlängerung, des inneren Auges. Bilder verändern sich permanent. Mit ihnen verändern sich aber auch unsere Wahrnehmung, unsere eigenen Veränderungen und unsere Vorstellungen davon. Daran ist zu erinnern, wenn man fragt, warum das Video für die jungen Künstler eine so große Faszination ausübt. Doch eines muß noch hinzugefügt werden: Das ist die Suggestion, die vom Video-Bild ausgeht.

Die bewegten Bilder, das zeigen uns die täglichen Nachrichten, entfalten eine direkte und unverfälschte Aufnahme bei den Menschen und haben die größte Wirkung. Sie sind „Kraft-Bilder“, wie der Amerikaner Bill Viola sagt. Sie wirken wie Weckrufe. Im Zentrum der Videokunst stehen darum nicht nur die Zustände des Alltags, sondern auch jene Bereiche, durch welche der Mensch seine Erfahrung übersteigt, in Frage und Kritik, in Traum und Utopie, aber auch in Schmerz, in Klage und Trauma. Hier liegt die Faszination dieses Mediums unter den jüngeren Künstlern begründet, und hier gewinnt es seine frappierenden Imaginationen, seine erweckende und zugleich verstörende Potenz. Von dieser Faszination und Kraft legen viele Videos ein beredtes Zeugnis ab, etwa der existentielle Aufschrei von Regina José Galindo oder Willie Doherty, die klugen Warnungen von Candice Breitz und Stephen Dean, die melancholischen Studien von Diango Hernández oder Adrian Paci, die ästhetischen Betrachtungen von Zwelethu Mtethwa und Shahryar Nashat oder Pilar Albarracín.

„Negotiation Rapture“ hieß vor Jahren eine gelungene Ausstellung zur Eröffnung des Museums Moderner Kunst in Chicago (1996). Diese „rapture“ wird hier auf der Biennale vielfach geweckt, in Form und Farbe, einfallsreich und kritisch. Sicher erfüllt sich hier nicht ein anderer alter Traum der Kunst, nämlich dem Menschen die Welt zu verändern; aber ihm diese neu vor Augen zu führen, erschreckend und beglückend, das gelingt ihr hier allemal. Der Mensch will aus seinem Alltag durch die Kunst herausgerufen werden. Wohin ihn dieser Ausstieg führen soll, ist eben jenes „rapture“, und dieses liegt weder in „fun“ noch im „event“, sondern im impulsgeladenen Blick nach innen und über sich hinaus. Wohin das führen kann, zeigt bis heute unerreicht die alte und ewig junge „Ekstase der heiligen Theresa“ von Gian Lorenzo Bernini in der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria.