

# Komische Gegenstände auf kritischem Gelände

„Alter Mann“ - „Fass es bitte nicht an.“ - „Alter Mann!!!“ - „Nicht anfassen“ - „Alter Mann!!!!!!“  
(Kleines Kind mit seiner Mutter, auf die Bilder im Russischen Pavillon deutend)

## Wo geht's lang

Wer die Berichterstattung zu größeren Kunstveranstaltungen liest, denkt jedesmal, nun könne es viel schlechter nicht mehr werden. Doch es kann. Die diesjährige Biennale von Venedig, angeboten unter dem Motto „Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer“, hat eine beträchtliche Menge an Kritik auf sich gezogen, die noch schwerer zu wiegen scheint als die zur letztjährigen *documenta* in Kassel. Die Megalomanie der Schau, die mehrere hundert Kunstwerke in dutzenden Stätten über die Stadt verteilt, die Inszenierung als Publikumsevent, die der Ausstellung die Anmutung eines Jahrmarktes gibt, die Politik des Mottos, die zu hilflosen didaktischen Vermittlungsversuchen zwischen Kurator und Künstler, Kunst und Publikum führt, die Macht der Kuratoren, die die Künstler in ein enges thematische Korsett pressen, sie zu bloßen Stichwortgebern und die Betrachter zu Thesen-Empfängern degradieren – all das und noch viel mehr war zu lesen die letzten Monate.

Niemand kam jedoch auf die kulturrevolutionäre Idee, die Abschaffung solcher Schauen zu fordern, die endgültige Einstellung kuratorischer Großprojekte. Dagegen spricht nicht nur der touristische, sondern auch der kulturbetriebliche und gesellschaftspolitische Nutzen von Biennali und *documentae*. Sie sind Schulen der Unterscheidung, in denen man sich gefahrlos und demokratisch voneinander trennen kann: der Kritiker vom Kunstbetrieb, von anderen Kritikern, vom Publikum, dessen Kundschafter er zugleich ist, der Betrachter vom Kritiker und von den anderen in der Masse, denen er sich überlegen wähnt. Nur hier bietet sich ein so großes Terrain, dass man durch bloße Auswahl und Kritik eine eigene Kunstgeschichte schreiben kann; nur hier lassen sich künstlerische und kunsttheoretische Positionen erschöpfend diskutieren und buchstabieren. Die großen Schauen bieten großes Anschauungsmaterial, sie ermöglichen geschmackliche Differenzierungen „vor Ort“ und eigene Wege durch die Kunst.

Die Größe ist aber nicht nur Herausforderung, sondern auch Belastung und Ärgernis. Es geht nicht, man kann nicht. Es ist nicht möglich, einen souveränen Gesamtüberblick zu gewinnen, und so beruht auch die meiste Kritik auf der Auslassung, großzügigen Gesten, zufälligen Wendungen und äußeren Umständen (der körperlichen Belastbarkeit, dem Zeitbudget, der Lage des Hotels) – Umständen, die man später natürlich rhetorisch zu vertuschen sucht. So auch hier.

## Pavillioni

Was immer man auslässt, die Keimzelle der Biennale in den Giardini, wo die Nationenpavillons sich reihen, gehört nicht dazu. Zwar gehört es auch hier zum guten Ton, angesichts der anachronistischen Idee eines nationalen Kunstwettkampfs mit einem müden Lächeln in den Parcours zu gehen. Doch wird man unverhofft dann doch wieder konfrontiert, mit dem man abgeschlossen hatte. Warum hält man überhaupt noch für die – zudem erbärmlich schlechte - deutsche Nationalmannschaft? Warum geht man hier von Pavillon zu Pavillon und fragt: was wohl die Belgier wieder bieten. Wie wohl die Engländer sich schlagen. Warum stellt man man fest, dass im französischen Pavillon ein Mann mit polnischem Namen ausstellt (ersetze „französisch“/„polnisch“ durch beliebige Nationalisierungen), warum wird der Uruguayische mit Missachtung gestraft, weil dort eh Ökokunst zu sehen ist. Warum erwartet Merkwürdiges man von Japan?

Schon allein deshalb ist der Besuch der Guardini lohnend, weil er einem mit den immer noch wirkenden nationalen Kategorisierungswahn konfrontiert. Doch der Pavillon ist nicht nur sportlich-nationaler Projektionsraum, sondern auch Form, Raumeinheit. Er ermöglicht größere Installationen und abgeschlossene Ausstellungen, räumlich verdichtete, dicht an den Betrachter rückende Präsentationen. Gelungen ist das zum Beispiel im Pavillon der USA, wo Fred Wilson ('Speak of me as I am') sich mit einer zentralen venezianischen Ikone beschäftigt, dem Mohren von Venedig. Er hängt Ölgemälde zum Thema, stellt Statuen auf von schwarzen Dienern, teils amputiert, teils elektrifiziert, stellt in Schaukästen lokale Spezialitäten wie den Mohrenkuchen aus und zeigt Videos, in denen weiße Schauspieler 'den Othello' (Heino Jaeger) spielen; dies alles eingebettet in das farblich überladene, lüsterngeschmückte Ambiente eines disneyfizierten venezianischen Palastes. Eindrücke satt. Schnell sind die Augen voll, es schwindelt einem und ein Gefühl macht sich breit, als habe man zu viel übersüßten Kakaos getrunken. Oder heiße Schokolade: mit dieser peinlichen Assoziation geht's nach draußen.

Ähnlich 'total' angelegt ist Chris Ofilis 'Britischer Pavillon', pardon: 'Within reach': die Räume in dunkel strahlendem Rot und Grün, an den Wänden Figurationen der Liebe, Szenen einer harmonischen, innigen Beziehung von schwarzem Mann und schwarzer Frau, die Afro-Ästhetik mit naiven Paradiesbildern verschränken. Ebenso gut gemeint wie Wilsons Arbeit wirken Ofilis Räume weinger, ein bißchen harmlos. Man verlässt den Pavillon mit dem Eindruck, von einem freundlichen Anliegen erfahren zu haben.

Auf eine geschlossene räumliche Präsentation setzt der deutsche Pavillon nicht. Nachdem Gregor Schneider vor zwei Jahren Teile seines üblicherweise in Rheydt zu besichtigenden Hauses Ur in den faschistischen Prachtbau gestellt hatte, ist jetzt wieder alles leer geräumt, frei gelegt, sauber gewischt. Kroch man bei der letzten Biennale noch durch die Tür eines rheinischen Reihenhauses in ein dreidimensionales Labyrinth drückender Räume, so geht man jetzt über kühlen Steinfußboden in eine hohe Halle. Natürlich ist – wie die Kritik festgestellt hat – sofort der hohle Pathos der kolossalen Architektur da, der diesen Bau so unerträglich macht. Zugleich aber taucht – hier war doch letztens alles zugeräumt? – der Gedanke an die frühere Nutzungen des Gebäudes auf. Schneider, Haacke, Beuys, Gerz. Der Pavillon ist – dies zeigt die Berichterstattung - nicht mehr zu haben ohne diesen Rückblick; er stellt weniger einen einzelnen Künstler aus, sondern eine Geschichte der künstlerischen Bearbeitung des nationalen, faschistischen Modells. Ein Erinnerungsort.

## Gitterama

Dieses Jahr hängt also Candida Höfer da und zeigt in den Seitenflügeln des Pavillons ihre bekannten, bekannt großen Abzüge von bekannt leerräumten Bibliotheken, Archiven, Galerien, Kantinen. Man will hineintreten in diese freiliegenden Räume, doch kann man nicht, und wüßte nicht, könnte man, wie man sich frei in ihnen bewegen soll. Bekannt sind Höfers Bilder zwar, aber hier doch gut gehängt. So wird unmittelbar anschaulich, was sie zu 'Archiven zweiter Ordnung' (Holger Liebs, SZ v. 13.6.2003) macht. Von den Bildern von Bibliotheken, Archiven, Galerien geht eine Ästhetik des Ordners, Sortierens und Speicherns aus, man entwickelt selbst einen ordnenden Blick, der die Ähnlichkeiten sucht, während er von den Archivregalen über die Bilderwände bis zu der Sammlung von Stühlen in einem Vortragssaal wandert. Auch diese Stühle sind Bilder sind Archivkartons. Neben solch` bekannten Sichtweisen eröffnen Höfers Bilder allerdings auch weniger vertraute. Wenn man vorher im japanischen Pavillon war, erhalten ihre Aufnahmen von innenarchitektonisch ambitionierten Räumen wie der 'SPIEGEL'-Kantine Hamburg, der Swiss Re Rüschkikon oder der Bennecke Rare Book & Manuscript Library auch andere Bezüge. Man sieht darin plötzlich düstere, verwachsene, abseitige Räume, die so visualisiert weit mehr beeindrucken als die hybriden Phantasielandschaften, die einem meist unter dem Label 'asiatische' Kunst angeboten werden.

Begeistert scheint von Höfers Arbeiten kaum einer der durchlaufenden Betrachter. Die meisten bleiben sprachlos, die sich äußern, äußern sich ablehnend über die Größe, die Rahmung, die Sujets, man wähnt eine hoheitsvolle, autoritäre Kunst. Meint aber das Kühle, Distanzierte. Dann kehrt man in die zentrale Halle des Gebäudes zurück, wo Kunst zum Betreten, zum Mitmachen und Anfassen liegt. Im Boden ist ein schmales, mehrere Meter messendes Gitter eingelassen, das unter der Kuppel des Pavillons wie ein Fußabstreifer liegt. Der Kurator, Julian Heynen, hat hier Martin Kippenbergers Idee wieder aufgenommen, die Globalisierungsrhetorik und Vernetzungsphantasien durch schlichte Materialität kontert, die Idee eines weltumspannenden und –erobernden U-Bahnnetzes, das durch die Verlegung von vergitterten U-Bahn-Schächten an den bisher unerschlossenen Orten der Welt `verwirklicht` wird (`METRO-Net World Connection`). Alle sechs Minuten kommt unter dem Gitter das Geräusch einer durchfahrenden U-Bahn hervor, und durch die Stäbe dringt warme Luft. Während diese Luft einem die Hosenbeine bläht, geht der Gedanke in die Metropolen: Paris, New York. Und wohl auch Tokio. Die Kritik hat eher müde auf die nachträglich installierte Kippenberger-Installation reagiert, Tilmann Buddensieg in der SZ sogar kritisiert, durch die willkürliche Reproduktion, Abänderung und Anpassung der Kippenbergerschen Idee habe Kurator Heynen diese zur Baumarkt-Bastelei verkommen lassen. Freilich ist fraglich, ob er sich damit zum Fürsprecher Kippenbergers oder zum Vertreter eines Kunst/Werk-Verständnisses macht, das Kippenberger möglicherweise ebenso dubios gewesen ist wie das Heynensche Recycling. Kippenbergers Meinung zum Kuratoren wie zum Kritiker ist jedenfalls nicht überliefert. Abgesehen davon erzielt der `gut erzählte schlechte Witz` (Jörg Heiser), auch wenn er nacherzählt ist, beim Betrachter immer noch Wirkung. Denn der wird die Gitter überall entdecken. In Venedig, Rotterdam, Remscheid, auf einer Fußgängerbrücke, über dem Parkhaus, unter der Autobahn. Und sich im besten Sinne nicht mehr auskennen.

## Sex und Neon

Clever ist der niederländische Pavillon, wenn er auch ein wenig zu deutlich aufs postkolonialistische Gesellschaftsspiel setzt. Unter dem Motto `We are the world` findet man hier eine in warmen Holz gefertigte Ginger Bar von Meschac Gaba, wo man mit Blick auf ein Expeditionsvideo behaglich trinken kann, die kugelsichere Kleidung gegen männliche Aggressoren von Alicia Framis, `Conquest` von Jeanne van Heeswijk, ein auf kleinem Sandkarree ausgeführtes taktisches Eroberungsspiel für zwei Personen, das mit formal identischen Regeln unter verschiedenen Codierungen vorgestellt wird ( `Wanna play. Wanna Fight. Wanna Act.` ), schließlich die nachgebaute Schuhmanufaktur von Carlos Amorales, die dem Betrachter kritische Gedanken an die Ausbeutung der Dritten Welt und die Ökonomie der Sweatshops eingibt, bei genauerem Betrachten sich aber eben als künstliche und ganz und gar nicht handwerkliche Skulptur herausstellt. Und am Schluß, draußen, nach dem Verlassen des Pavillons eine kleine Bretterbude, grob zusammengezimmert, die Fensteröffnungen mit Teppichen verhängt, die Luxusausführung einer Slumbehausung. Aus ihr dröhnt einer jener durchschnittlich doofen Hiphoptracks, die man spätestens dann nicht mehr hören kann, wenn man einmal auf einem belgischen Campingplatz holländischen Jugendlichen abgelauscht hat, wie sie mit derartigen Songs ihre Sexualphantasien befeuern. Doch darum geht es: Geht man dem Song nach und betritt die holländische Vorhölle, kann man ein Video ( `Respect` ) sehen, in dem – offensichtlich – `arabische` Jugendliche dabei scheitern, glaubhafte Posen zu der – offensichtlich - provozierenden Musik zu produzieren. Das Scheitern einer Gangstersozialisation, pardon: einer Gangstersimulation, vorgeführt mit Bildern aus einer öden westeuropäischen Stadt, Bilder, in denen immer wieder der Künstler ( Erik van Lieshout ) und sein Kompagnon auftauchen, in der Rolle von Holländern, die das Video mit einem aggressiven Zungenkuss beschließen. Die Gangster sehen zu, ratlos. Eine

einfacher Film über die komplizierte Welt des Machismus und Tribalismus, der die subkulturellen Kategorien und Hierarchien etwas durcheinander bringt.

Nicht alle Pavillons können mit postkolonialen oder postfaschistischen Erörterungen aufwarten. Es gibt ja auch Länder, die davon unbelastet sind. Sie stellen dann einfach so aus - ganz gelungen zum Teil. Im skandinavischen Pavillon etwa versucht man sich dieses Jahr nicht in esoterischen Annäherungen an das nordische Licht, sondern zeigt die komplex gebauten Bilder von Mamma Andersson oder die Alltagsskulpturen von Kristina Braein, die das Hans-Peter-Feldmann -Spiel mit den Dingen des `normalen` Lebens weiter spielt. Der russische Pavillon bietet eine kleine Ausstellung zu malerischen Konventionen und gesellschaftlichen Ikonen, die zwar mit deutlichen Bezügen zur russischen Kunst- und Gesellschaftsgeschichte versehen ist, sich jedoch den pädagogischen Gestus spart. Die Stimmung ist überwiegend gelassen – einer der hier allzu raren Orte, an denen Künstler sich des Humors bedienen. So malt Constantin Zvezdochotov Comic-Tableaus der gegenwärtigen Gangstergesellschaft (Gangster, Bankiers, Beamte), Sergei Bratkov füllt einen Raum mit ironischen Vignetten zur modernen Künstlerexistenz, und Vladimir Dubossarsky/Alexander Vinogradov präsentieren eine wandübergreifende Malerei, die sich in der Phantasie des Betrachters unmittelbar in der Moskauer Metro platziert. `Under water` ist eine Kitschphantasie im Stile des sozialistischen Realismus. Kein wirklich neuer Gedanke, aber virtuos ausgeführt, als paradiesisches Panorama von formatierten Vorstellungen des guten Lebens. Traumbilder im Feierabendverkehr. Es beginnt atlantisch und endet in der Angestelltendisco, führt von goldenen Fischen zum lamettabhängten Weihnachtsbaum, vom unbeschwert unter Wasser schwebenden Kind zur Mutter-Kind-Gruppe mit Familienvater, vom Familienvater im gut geschnittenen Hemd zur After work party wohlgelaunter Schlipsträger. Dazwischen kreuzen Hammerhaie.

Wer Höfer zu distanziert fand, hat anderswo mehr Glück. Zahlreiche Arbeiten sind dem Motto der Biennale nachempfunden oder arbeiten diesem zu. Der Betrachter wird offen angesprochen. So bei den Ein- und Aufbauten Olafur Eliassons für den dänischen Pavillon, der dem Besucher eine Fülle verschiedener Aus- und Einblicke verschafft, Guckröhren und Kaleidoskope, Plattformen und verspiegelte Kabinette. Vielfach gelobt als Wunderkammer des Rezipienten funktioniert er doch nur wie eine Art Abenteuerspielplatz für den, der mal schauen mag. Während hier die Neugier bedient wird, kommt im australischen Pavillon die Schaulust zur Geltung. Dort sind Patricia Piccininis Figuren zu bestaunen ( `We are family` ). Zusammengefaltete und verformte Wesen mit überzähligen Gliedmaßen und unförmigen Körperteilen, rosiger, hautähnlicher Oberfläche, Menschen ein wenig wie Tiere, nackte Kreaturen mit melancholischem Blick. Sie verkörpern die Dys-/ (oder Utopien?) der Biowissenschaften und dienen der Prüfung unserer Urteilsfähigkeit an der `Schnittstelle` von Ästhetik und Ästhetik (Ausstellungskatalog u.ä.), wirken vor Publikum aber doch nur wie Figuren in einer Freakshow. Der Mutant macht klammheimliche Freude, die Angstlust schauen, man originelle Fotos. Die demselben Gedanken nachgeformten amorphen Sitzmöbel oder Piccininis grotesk gedehnte Motorrad- und Rennfahrerhelme finden dagegen kaum Beachtung. Man möchte das Publikum danach in den Bau schicken, den Pedro Cabrita Reis für den portugiesischen Pavillon errichtet hat, einen Holzschuppen, der von innen mit hunderten von Lichtröhren verkleidet ist. Man schaut sich das an und gerät unter dem Brummen des Neon in illuminierte Andacht. Draußen liegt dunkel das Festivalgelände, durch das ab und zu ein Hobbyfotograf stolpert.

## Arsenale des Bösen

Hat man die Gärten im Südosten der `Lagunenstadt` (Donna Leon) geschafft, muss man in die Gebäude des `Arsenale`, der bis auf das Mittelalter zurückgehenden städtischen Werftanlage. Dort parkt im weitgehend verfallenen Teil des Areals das italienische Militär seine Patrouillenboote, während im sanierten Teil die Kunst zu bedrohlichen Menschenansammlungen führt.

In den Hallen des Arsenale ist das Gros jener Kunstwerke zu finden, die nicht der nationalen Präsentationslogik folgend, sondern nach den thematischen Vorlieben des Biennale-Leiters Francesco Bonami und seiner Ko-Kuratoren ausgestellt werden. Von Bonami selbst betreut wurde die Sektion `Clandestine`, `Individual systems` von Igor Zabel präsentiert Künstlerinnen und Künstler mit ihren eigenen Darstellungssystemen und Obsessionen – freilich unsystematisch und handlich zubereitet.

Beide Sektionen sind – den einführenden Tafeln zufolge - offensichtlich in Opposition konzipiert zu der heute angeblich dominierenden politisch deklinierten Kunst; sie favorisieren Ambiguitäten, Absonderlichkeiten, sozusagen Liberalismus und Anarchie. Doch die demonstrative Absetzbewegung von Schauen wie der letzten `documenta`, auf die sich Bonami offensichtlich bezieht, hält nicht lange. Bonamis Ko-Kuratoren knüpfen in manchem gerade an die letzte documenta an. Nicht zufällig finden sich in Venedig viele Künstler, die sich in Kassel schon `bewährt` haben. Einschlägig ist die Sektion `The structure of survival` : fotografische und filmische Perspektiven auf die Peripherien der ersten und in die Zentren der `dritten Welt`, künstlerische Forschungen auf politisch-sozialem Terrain, Suchbewegungen durch die globale Stadt beim Raqs Media Collective, Kartierungsarbeiten zum Terror der Pinochet-Periode bei Andreas Siekmann/Alice Creischer. Mikael Levin bietet drei Bildserien `Notes from the periphery`, unter ihnen eine doppelt gebrochene Fotostrecke über weiße Afrikareisende: Touristenkörper in Booten und Geländewagen, unnatürlich in die Landschaft gestellt und doch wie naturgegebenen in der Touristenrolle, am Jeep, im Boot, verunsichert vor allem angesichts der Kamera, die sie beim Beobachten beobachtet. Marjetica Potrc fixiert die Ökonomie des Überlebens in kleinen Objekten, die ihres Verwendungskontextes beraubt wie Produkte aus dem Home-shopping-Kanal daher kommen: the solar oven, Tippo `the incredible` water roller, theee mechanical flashlight.

## Merian-Masochismus

`Fault lines` versammelt afrikanische Künstler und beschäftigt sich mit den neuen Verwerfungen in afrikanischer Kunst und Gesellschaft, den Bildern des Kontinents, seinen Gedächtnis- und Erinnerungsorten, der Aneignung und Umwertung metropolitaner Weltbilder und Lebenswelten, leider mitunter so sehr den Erwartungen entsprechend, dass man schon aus der Entfernung alles gesehen zu haben meint. Fotos zeigen nordafrikanische Architektur in Merian-Ästhetik, die Installation von Kader Attia einen Münzautomaten, aus denen man sich Zivilisationsmüll- und schmutz ziehen kann (Spritzen, Waffen etc.); beide markieren jene Punkte, an denen manche Kritiker die gesamte `documenta` aushebeln wollten und jetzt auch die Biennale aushebeln möchten. Doch das ist nicht der Standard. Was folgt, ist ganz anders, störend und anregend, die `Zone of urgency`. Moderne Katastrophen- und Krisenbewältigungsszenarien auszuloten war hier die Aufgabe; Hou Hanru hat dies in einer wild verschachtelten Ausstellungsarchitektur umgesetzt, die Assoziationen einer aus den Fugen geratenen Metropolis hervorruft und behagliche Großstadt-Panoramen vermeidet. Die Sektion ist lärmend, divers, ungeordnet: ein Jesus-Jeep in glänzenden Stahl, eine Dokumentation über die Kolonisierung Österreichs durch Malaysia, ein Bilder-Babelturm, die Computeranimationsserien von Gu Dexin im Stil von `Dumbland` über das Problem industrieller sexueller Überproduktion, die beklemmend enge Sauerstoffstation, die durch flexible Formen gegen Terrorangriffe gerüsteten Skyscraper von Chen Shaoxiong, die wuchtigen, sadomasochistischen Selbstportraits von Yan Pei Ming : as a hooligan, as a riot cop.

Gegen derartige Wucht setzt Catherine David eine Art Andachtsraum, abgedunkelt, nur erhellt von wenigen großen Leinwänden. Auf denen jedoch keine Bill Viola -Clips gezeigt werden, sondern Positionen arabischer Künstlerinnen zum Problem eingreifender, engagierter Kunst. Neben den politischen Referenzen (Afghanistan-Krieg, Nahostkonflikt, Terrorregimes im mittleren Osten) steht stets die Frage nach der Darstellbarkeit der

politischen Verhältnisse, der Diktaturerfahrungen und realen Kriegsfolgen. Das Kopfstück der Sektion bietet Bilal Khbeiz` Film, den Versuch einer medialen Überwindung von Medialität. Auf der Leinwand das Gesicht der Künstlerin, die wohlgeformte Sätze aus dem kultur- und medienwissenschaftlichen Schaltkästchen nachspricht. Es geht darin um die Virtualisierung des Krieges in der Mediengesellschaft, doch nicht, worum es gehen sollte. *Knowledge does not precede effort*, so der Titel.

## Politik der Tafelchen

`Structure of survival`, `Fault lines`, `Zone of urgency` und `Contemporary Arab representations` sind von der konzeptionellen Durchführung und der ausgestellten Kunst nicht immer überzeugend, jedoch immerhin angreifbar, diskussionswürdig. Das scheint bei den übrigen, von Bonami kuratierten Bereichen anders: dem mit einer internationalen Ausstellung bespielten italienischen Pavillon ( `Delays and Revolutions` ), der Sektion `Clandestine` in den Giardini und der Sonderausstellung zur Malerei im `Museo Correr` am Markusplatz. In allen drei Sektionen klangvolle Namen, etablierte Heroen des Kunstmarktes, und auch eine nicht geringe Zahl von guten, möglicherweise die besten Arbeiten. Doch fällt einem - im Gegensatz zu den anderen Ausstellungseinheiten - ein gewisser Mangel an Motivation, ja `Passion` auf. Stattdessen regiert die Unverbindlichkeit. Bonami mag die Kunst keiner übergreifenden Erzählung, keinem ästhetischen Programm oder gar dem `politischen Diskurs` unterwerfen.

Er reflektiert stattdessen über die Reflexion der Künstler darüber, was Kunst ist. So findet der Betrachter - durch hilfreiche Erläuterungstäfelchen geleitet - Studien über Serialität und Variation, Reproduktion und Originalität, Innovativität und Kopismus, öffentlichem Raum und private Wahrnehmung, Künstlichkeit und Natur, Form und Raum, Bedeutung und Methode, usw. und sofort. Bonami möchte die ganze Spannweite des Kunstschaffens darstellen und einen weiten Raum öffnen zwischen Kunstwerk und Betrachter. Doch kann er nicht umhin, diesen Raum zu begrenzen, indem er ihn beschreibt und erklärt. Dem Betrachter alle Freiheit will Bonami mit dem Motto von der `Die Diktatur des Betrachters` wohl sagen (- wie Andreas Beyer festgestellt hat). Doch so durchdekliniert ist die Freiheit kein Gewinn, sondern ein Modus der Organisation.

## Das Unbehagen in der Diktatur

Doch zurück zum Betrachter, der in Venedig ja alles darf und so auch Bonamis Konzept missachten. Was will er? Was interessiert ihn? Versucht man dies gut demokratisch, aus dem Verhalten der Masse, dem jeweiligen Andrang, der Verweildauer und Anteilnahme zu schließen, so ist dies nicht die im Feuilleton mittlerweile wieder favorisierte Versenkung im Werk, sondern die unmittelbare Kommunikation, der `physische` Reiz, die klare Idee. Beliebt sind nicht zuletzt Werke, die Angebote machen, Showeffekte bieten. Etwa Piccininis australischer Pavillon, durch den sich die Menschen im angeregten Plauderton schieben, mit ausgestrecktem Zeigefinger, sich anstoßen, deuten auf die komischen menschenähnlichen Kreaturen. Die Atmosphäre erinnert ein wenig an die `Körperwelten` -Ausstellung oder eine südostasiatische Schlagenfarm mit Touristenführung. Man ist nur *so weit* weg davon. Und weit genug dazu. Anfassen verboten.

Große Resonanz finden auch Werke, die das Betrachten unmittelbar thematisieren, begreifbar machen in Spiegelungen, Täuschungen, Vexierbildern. Neben Eliassons dänischem Pavillon ist dies Monika Sosnowskas `Untitled Corridor` : hinter einer unscheinbaren grünen Tür findet sich ein langer Gang, an dessen Ende eine weitere Tür. Der Raum ist jedoch nur wenige Schritte tief. Die hintere Tür ist nah und klein, der perspektivische Effekt ist baulich so zugespitzt, dass man nach wenigen Schritten schon an die Decke stoßen würde. Würde. Denn das Publikum schaut den Gang hinab, traut

seinen Augen nicht, doch kaum einer läuft wirklich hinein und stößt sich den Kopf - als ob man das Bild zerstören würde, wenn man derlei physische Impulse bekäme.

Dieses Zögern entdeckt man auch angesichts von Rudolf Stingels Arbeit, einem mit silbern beschichtetem Styropor ausgekleidetem Raum, der den Betrachter einlädt, Spuren zu hinterlassen, sich zu verewigen auf den form- und beschreibbaren Wänden. Die meisten, die den Raum betreten, sind zunächst verunsichert, lesen in den Spuren ihrer Vorgänger wie in einem schlüssigen Text, dessen Fortsetzung man zu formulieren habe, und hinterlassen dann doch nur Fingereindrücke oder das für Alpenwanderungen an der Baumgrenze notorische `Sandy und Stefan, ich war hier`. In einigen Abschnitten des Raumes sieht man jedoch deutlichere Gebrauchsspuren. War hier ein anderes Publikum am Werk? Oder funktioniert auch die Interaktion mit dem Kunstwerk nach dem Broken windows -Prinzip? Ein Betrachter setzt mit Edding-Stift großformatige Buchstaben auf die Wand, ein anderer beginnt die Spuren der anderen zu zerstören, ein dritter reißt ein größeres Stück aus dem Material, schließlich rammen Jugendliche ihre leeren Trinkflaschen in das Styropor, Bildungsreisende räumen ihre Brieftaschen und stecken die verbrauchten Telefonkarten hinein, Spuckis folgen, Werbezettelchen von Prostituierten und Unternehmensberatern und schließlich ein eigenes Bild, eine Kinderzeichnung, eine Frau mit Bart, ein Phallus auf einem Notizblatt.

Andere Versuche, die offen auf aktives Rezeptionsverhalten setzen, scheitern zumeist. Nicht nur die am Schluss des `Arsenale` liegende `Utopia station`, eine Bretterbudenlandschaft, die mit Künstlerplakaten, Videoboxen, Flugblätterstapeln und Computerservicestationen als Mitmachstation für die Bürgergesellschaft komzipiert ist (`Kirchentagsatmosphäre` (Alice Koegele) haben hier die meisten Kommentatoren assoziiert), jedoch nur als Liegewiese für das erschöpfte Publikum fungiert. Auch die über das Ausstellungsgelände verteilten Computerstationen bleiben weitgehend ungenutzt – ein weiterer Aspekt, der an die letzte `documenta` erinnert. Was das Problem ist, lässt sich nicht genau ermitteln. Möglicherweise verhindert der Habitus des Internetsurfers eine eingehendere Beschäftigung mit den computerbasierten Arbeiten. Dessen Bedürfnis nach Interaktivität, Schnelligkeit, Überfluß und Konsumierbarkeit wird oft enttäuscht; viele Arbeiten bleiben opak, wirken seltsam unbenutzbar. Das ist nicht schlecht, wohl aber nicht immer so gewollt wie in dem wahnwitzigen Projekt `Richair 2030`, das – wenn ich es richtig oder überhaupt nur verstanden habe - dem Menschen Rettung durch/ohne Internetvernetzung und die Kraft des Knoblauchs verspricht. Man bekommt ein Link angeboten, das zu einer nutzlosen pulsierenden Grafik führt, clickt ins Leere und `checkt` seine `e-Mails`. `Bin gerade auf der Biennale, Sandy.`

## Bild vom Bild

Beliebt bleibt die Fotografie. Während sie von den Wänden der Ausstellungshallen verschwindet, wird sie auf Seiten der Betrachter immer präsenter. Man knipst Kunst, hält originelle Ideen fest, die Räume, die Werkensembles, das eigene Spiegelbild im Rahmen des Meisterwerks. Was da vorgeht, ist auch schwer zu ermitteln. Vielleicht steht der alte Reproduktionstraum dahinter, der auch die Postkarten von der Mona Lisa so beliebt und die hilo-pictures -Shops so reich und berühmt machte. Vielleicht das Archivierungsbedürfnis des Bildungsbürges, der seine Bildungserlebnisse nicht mehr ohne Hilfsmittel organisieren kann; vielleicht auch die Reduktion der Bildungsreise zum touristischen Parcours.

Vielleicht zeigt das Fotografieren der Vielen aber auch nicht nur derartige Konsumbedürfnisse an, sondern ungewollt etwas ganz anderes: Bemühung und Mühen der Aneignung. Die Fotografie verdeutlicht, sie übernimmt die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk. Der Fotograf wählt Ausschnitte aus einem Bild, `zeigt` seine Perspektive, die aus Untersicht aufgenommene Skulptur präsentiert seine betrachterische Freiheit, die er beim Durchsehen der Fotos wiederum betrachten kann.

Oder nicht einmal das: viele der geschossenen Fotos wollen gar nicht im nachhinein betrachtet, sie wollen nur gemacht werden. Die Fotografie nimmt das Scheitern der Aneignung auf. Eine plötzlich geschossene Aufnahme rettet vor den Schwierigkeiten der gedanklichen Arbeit, sie isoliert den Moment, in dem das Erstaunen vor dem Kunstwerk noch nicht in Sprache übergeht. Der Fotograf, der so fotografierend betrachtet, bewahrt nicht nur das Kunstwerk vor seiner Dechiffrierung, sondern auch sich vor Dechiffrierungskatastrophen. So geht er unerklärt und glücklich von Raum zu Raum.

## Individuelle Linien

Doch zurück zum Betrachter. Der kann, ungeachtet aller kuratorischen Willkür und auch ohne Bonamis hilfreiche Hinweise eigene Linien durch die Ausstellung ziehen. Auffallend zum Beispiel die immer wieder auftauchenden Versuche, durch Hybridformen, Mischwesen, transitorische Maschinen und Körper die gesellschaftlichen Systeme und Systematisierungen zu kontern ( Gironcoli, Barney, Odani etc.). Oder die Arbeit am merkwürdigen Objekt: über die Appropriation und Auratisierung von Alltagsgegenständen hinaus die Erfindung neuer Dinge, die noch an den Sinnzusammenhang alltäglichen Gebrauchs erinnern, aber offensichtlich unbrauchbar sind, die nicht einsinnig zu begreifen sind, sondern mehrsinnig, bestenfalls irritierend wirken. Das gilt für die politisch korrekten Arbeiten von Cady Noland, der bürgerliche Lustobjekte wie den Spazierstock mit Terror- und Fesselungsinstrumenten vermählt oder für Cheyney Thompsons Altäre alternativer Massenproduktion, seine Wunderkerzenpyramide oder die Sammlung bunter Bälle mit Fuchsschwanz. Das gilt für Pedro Reyes` Installation`The chair as extension of the body`. Auf einem der von ihm gefertigten Stühle sitzend träumt man zunächst den ergonomischen Traum des perfekt an den Körper angepassten Möbels. Doch die Stühle sind – wenn man genauer hinschaut – aus einer undefinierbaren Paste gefertigt, aus Haar möglicherweise und weißlichem Talg und Fett (wie Robert Gobers behaarte Plastiken). Und wenn man sich bewegt, werfen sie einen ab.

Tatiana Trouvé hat einen Raum mit fetischartigen Skulpturen geschaffen. `Black polder` ist gebaut in den Größenmaßstäben eines Kindes, Puppenstube mit Möbeln wie Gynäkologenstühle, düsteren Kissenbergen, schwarzen Plastikwürsten, die an metallenen Kleiderstangen hängen, in harmonische Farben gesteckt, alles ordentlich geschichtet, abwaschbar, wie frisch desinfiziert und zugleich mit einem Modergeruch überzogen, den man sich vermutlich nur einbildet angesichts der absonderlichen Ablagerungen in den herumstehenden schwarzen Plastikwannen. Eine leicht vernebelte Erinnerungslandschaft, eine Ahnung ohne dazu passende Geschichte. Man kriegt es nicht zu fassen.

## Alter Mann

Diese Enttäuschung – man möcht` es doch anfassen, kommt aber nicht d` rañ ist auf der Biennale öfters zu genießen. Nicht nur bei Monika Sosnowskas Korridor, sondern auch bei Rudolf Stingel. Denn Stingel fordert einen nicht nur gutgelaunt zum Mitmachen auf, sondern zieht der Mitmacherei autoritativ eine Grenze. Hat man gerade auf seine Einladung hin angefangen, die Wände des Raumes zu misshandeln, klopft er einem wieder auf die Finger. Denn mittendrin in den silbern beschichteten Wänden ist Schluss und Kunst: Weiß verputzte Rechtecke, des Künstlers wirkliches Werk: `Please do not touch the artist` s works (the white ones). Gehalten hat sich daran jeder – ob aufgrund autoritären Charakters oder tieferer kunsttheoretischer Erwägungen, ließ sich nicht klären. Eine entsprechende Umfrage hätte noch gefehlt.

Auch bei Luisa Lambri bleibt man letztlich auf Imaginationen verwiesen. Sie zeigt eine Serie großformatiger Malereien, die aus schmalen blaßgrauen horizontal verlaufenden Farbstreifen bestehen, zwischen denen weiße und dunkle Flecken hervordrängen – so dass man die Vorstellung entwickelt, man würde durch die Lamellen eines Rollos auf einen

dahinter verborgenen, lichtbeschienenen Garten sehen. Wer das Bild als Fenster ansieht, wer da durch schauen will, wird enttäuscht – ähnlich wie bei Nahum Tevets Raum, der mit Kartonskulpturen und Papptürmen so voll geräumt ist, dass man ihn nie vollständig einsehen kann. Der ordnende Blick gerät stets an eine perspektivische Schranke.

## Kunst und Tod

Tevets Raum spendet ungewollt Trost. Er hilft einem, mit der Biennale zurecht zu kommen, die Kritik zu verstehen, den eigenen beschränkten Umgang mit der Kunst – wie auch die Stadt, in der die Biennale ihren Ort hat. Da ist es ähnlich. Man kann zwar auf einen venezianischen Turm steigen, um das Ganze von oben besser zu sehen, einen vollständigen Überblick gewinnt man jedoch nicht. Man bekommt ein panoramatisches Bild. Doch ist es nicht das, was an dieser Stadt am meisten fasziniert. Es sind die unübersichtlichen Gänge, die vielfältigen, aus den Häusern kommenden Geräusche, die überschichteten, verbackenen, zerbröselnden Gebäude, die schrundigen, ausgebesserten, vielfach plakatierten und überschriebenen Wände.

Deren Eindruck schiebt sich auch immer wieder über die Kunst. In Stingels Interaktionsraum denkt man an die Schreibspuren und Textschichten auf Venedigs Wänden, bei Antonio Oles Fotos zur Architektur der Armen in Angola an die Kunst der Ausbesserung an venezianischen Fassaden, angesichts des mit bemalten Pappen ausgestaffierten Raums von Valery Koshliakov an die Paläste der Stadt.

## Das Wetter

Was ist zuerst da? Als ich aus der Ausstellung trat, konnte ich nicht anders: ich fotografierte. Fotografierte die Wände des Arsenalen mit ihren Plakatierungen, den Schreibspuren und unterschiedlichen Zeichensystemen, machte Aufnahmen von den verfallenen farbigen Fassaden im nachmittäglichen Sonnenlicht, knipste die Kanäle, hielt hinein in die Gänge, die Gassen, die Straßen. Es war heiß. Im Schatten saßen – wenn ich recht sah – die alten Männer.

*tlr*