



Christoph Büchel, *Barca Nostra*, 2019,
Wrack eines 2015 gesunkenen
Flüchtlingsschiffes, Foto: Italo Rondinella,
Courtesy: La Biennale di Venezia

Ein Gefühl von Weltuntergang

AUF DER 58. BIENNALE VON VENEDIG
SETZT RALPH RUGOFF EIN WEITERES ZEICHEN
GEGEN DIE THEMEN-BIENNALEN.

Das Schöne und das Schreckliche
liegen bei seiner Schau friedlich nebeneinander

von Ingo Arend

Der verrostete Schiffsleib in Blau und Braun am Rande des grünblauen Wasserbeckens der Arsenale wie ein toter Wal. Italiens rechtspopulistischer Innenminister Matteo Salvini schäumte ob der Tatsache, dass das Wrack zum Eyecatcher der 58. Biennale geworden war. Weit über 800 Flüchtlinge starben, als das Gefährt am 18. April 2015 zwischen der libyschen Küste und der Insel Lampedusa bei der Kollision mit einem portugiesischen Frachter sank.

Italiens damaliger Regierungschef Matteo Renzi wollte das Todesschiff auf Europatournee schicken, um den Rest der EU an den „Skandal der Migration“ zu erinnern. Nach Renzis Abgang will es eine Initiative um den Künstler Christoph Büchel als „trojanisches Pferd“ für das Menschenrecht auf freie Bewegung durch den alten Kontinent senden. „Politische Propaganda“ schalt Salvini seine Zwischenstation in Venedig.

So richtig in das Kunstverständnis von Ralph Rugoff passt Büchels Werk *Barca Nostra* nicht. „Kunst ist keine Nachricht, die wir schnell entziffern und verstehen können“, ließ der US-amerikanische Semiotiker, Jahrgang 1965, seit 2006 Direktor der Londoner Hayward Gallery, schon im Vorfeld der von ihm kuratierten Schau verlauten.

Sehr viel mehr als eine ziemlich durchsichtige politische Geste ist Büchels Arbeit nicht. Spätestens in dem Moment, als das Kunst-Paar Eva und

Adele sich im rosaroten Zwillingkostüm vor dem Wrack zum Selfie postierte, wurde die moralische Fragwürdigkeit deutlich, das stählerne Massengrab realer Flüchtlinge dem artifiziellen Eventtourismus als Kulisse einzuverleiben: Dem Schiff direkt gegenüber schlürft die polyglotte Kunstmeute auf Roundwalk ihren Espresso und leert die Lunchpakete. Kein Wunder, dass sich der Ärger über die prekäre Konstellation in einer Online-Petition niederschlug, das „Werk“ zu entfernen.

„Die Kunst sollte sich hüten, Phänomene wie Neoliberalismus oder Rassismus aus einer Position des Aktivismus heraus anzugehen“ hatte Rugoff im Vorfeld der Schau dekretiert. Aber ganz ohne ein kritisches, möglichst noch medientaugliches Symbol kommt heute keine Biennale mehr aus, die sich nicht vorwerfen lassen will, die großen Krisen der Zeit übersehen zu haben. Schließlich hatte Rugoff schon in seinem Motto die bedrohliche Massierung der globalen Überlebensprobleme aufgerufen. *May You Live In Interesting Times*, der scheinbar nonchalante, chinesische Fluch wurde durch den britischen Staatsmann Sir Austen Chamberlain populär, der damit den Aufstieg des Faschismus in den 30er Jahren beschrieb. Dieser „typisch britische“ Hang zum Understatement kennzeichnet den zurückhaltenden Amerikaner Rugoff wie seine ganze Biennale.

Büchels „Arbeit“ ist nicht die einzige, die gleichsam mit dem Holzhammer argumentiert. Für den massiven grauen Staudamm, mit dem Natascha Süder Happelmann den Deutschen Pavillon teilt, kann Rugoff zwar nichts. Mit ihrem *Ankersentrum*, einer Reizvokabel aus der deutschen Migrationsdebatte überitelten Werk, hat sie das Haus zu einem Symbol der Festung Europa verwandelt. Ausgewählt hatte die fiktive Künstlerin, ein Alter Ego der Video- und Installationskünstlerin Natascha Sadr Haghghian, Franciska Zólyom, die Direktorin der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst. Der Mangel an Ambiguität und Multivalenz, auf die Rugoff hinauswill, eint die Arbeit freilich mit Büchels. Die notwendige Kritik des exklusiven Nationalstaates ließe sich komplexer visualisieren.

In kosmopolitischen Zeiten ist die „Mutter aller Biennalen“ ein lebender Widerspruch. Hinter der Zahl von 90 Nationalpavillons steht das ungebrochene Bedürfnis nach „nationaler“ Repräsentation, aller Rhetorik von der „Weltsprache Kunst“ zum Trotz. Gleichzeitig versuchen viele Künstler*Innen immer neu, dieses Prinzip zu unterlaufen. Etwa wenn Laure Prouvost einen nicht genehmigten Tunnel zwischen dem von ihr bespielten Französischen Pavillon und dem Britischen direkt gegenüber grub – ein Kommentar zum Brexit.

Zum Glück findet sich in Rugoffs Biennale auch zeitgemäße politische Ästhetik. Christian Marclay hat eine Collage aus 48 Kriegsfilmern produziert, die alle so übereinander montiert sind, dass von jedem Streifen nur noch der äußere Bildrand zu sehen ist. Dem US-Künstler und Komponisten geht es nicht um konkrete Kriege. Er verweigert sich der klassischen Repräsentation. Der ins Unendliche laufende Tiefensog der übereinander gelegten Streifen und die parallele, kakofonische Soundspur hinterlässt beim Betrachter das Gefühl, dass der martialische Wahnsinn einfach nie aufhört. Dazu passt dann Sun Yuan und Peng Yus schockierende Installation *Can't help myself*. In einer riesigen Plexiglas-Box im großen Pavillon in den Gardini wischt ein Roboter mit einem rotierenden Gummischaber unaufhörlich eine riesige Blutlache auf.

Rugoffs Biennale ist krisenbewusster und avancierter als die 57. Ausgabe seiner Kollegin Christine Macel vor zwei Jahren, die mit dem euphemistischen Motto *Viva Arte Viva* die Kunst als Lebenstherapie empfahl und sie in ein fragwürdiges Kategorienraster presste. Und sie ist ideologisch weniger strikt als Okwui Enwezors 56. Ausgabe von 2015, die das Politische für die Kunst reklamierte und sie noch ein Stück aus dem Fokus der Westmoderne rückte. Geschafft hat das Rugoff mit einem, mit 79 Künstler*Innen ungewöhnlich überschaubaren und radikal zeitgenössischen Parcours. Ein Drittel von ihnen ist in den 1980er Jahren geboren, zur Hälfte besteht er aus Frauen. Der Kurator hat auch bewusst auf eine der gängig gewordenen Themen-Biennalen verzichtet,

die, bedeutungsvoll bis erratisch überitelte, als philosophisches Essay daherkommen: Eine weitere Absage an die (Selbst-)Überhöhung des Kurators zum Mastermind der Kunst und Dompteur ihrer Produktion. Das zwangsläufig diverse Ergebnis evoziert freilich umso mehr die Suche nach einer These jenseits des Gemeinplatzes, dass die Zeiten gefährlich sind.

Jedem anderen Kurator wäre diese Supermarktlogik von formal bis kritisch, von politisch bis spielerisch um die Ohren gehauen worden. Rugoff nimmt man es ab, weil die ausgewählten Arbeiten überzeugen. Von Carol Boves Versuch, mit ihren bonbonfarbenen „Collage Skulpturen“ Fragen von Bewegung und Druck, Härte und Weichheit zu thematisieren bis zu Yin Xiuzhens gigantischer, aus recycelten Kleidern gefertigter Skulptur *Trojan* – einer in einem Sessel sitzenden Figur mit gebeugtem Haupt und den Händen auf dem Laptop, als ob sie sich bei einem Flugzeugabsturz schützen will: Kritik der Konsumkultur und Sinnbild einer finalen Depression. Von Dominique Gonzales-Foersters spielerischen Virtual-Reality-Visionen in ihrer Immersions-Arbeit *Endrome* bis zu Shilpa Guptas Sicherheitszaun, der durch seine schlagende Bewegung einen Abdruck in der dahinter liegenden Wand hinterlässt. Es gibt Pop mit Alex Da Cortes *Rubber Pencil Devil*, wo die Zuschauer in einem orangenen Kabinett 57 nachgestellte ikonische Momente der populären Kulturgeschichte auf einer Leinwand betrachten. Kahlil Joseph liefert die Identitätspolitik. In seinem – von der Stream-Ästhetik Arthur Jafas inspirierten – TV-Projekt *BLKNWS* schießen Nachrichten aus dem Leben des Black America über den Bildschirm. Rugoff sieht man auch seinen Einsatz für die als obsoletes Kommerzvehikel abgetane Malerei nach, wie er sie gleich zu Beginn seines Parcours mit George Condos Doppelporträt *Golden Elvis* demonstriert. Denn mit der amerikanischen Künstlerin Avery Singer präsentiert er eine Vertreterin, die ihre Re-Animation aus dem Geist des 3D-Modeling betreibt.

Der Vorteil dieser Strategie kreativen Durcheinanders: Die Kunst muss nicht in das Korsett irgendeiner Beweisführung gezwängt werden. Die roten Schülersitze der deutsch-britischen Bildhauerin Jesse Darling auf wackligen Stahlfüßen in *March of the Valedictorians* versinnbildlichen die Idee einer fragilen Solidarität und des Antimonumentalen auch ohne viel Kuratoren-Metaphysik. Und die Renaissance der autoritären Macht wird in Sun Yuan und Peng Yus zweitem Werk *Dear* peinigend sinnfällig: Die aus dem Schoß des weißen, einem römischen Kaiserthron wie dem Washingtoner Lincoln-Memorial nachempfundenen Sitz aus Plexiglas aufsteigende, wild um sich schlagende Stahlrute.

Aus dieser Tiefe dieses Potpourris entwickelt sich ein unerklärter Schwerpunkt dieser Biennale. Wenn sie – von den Arsenale bis zu den Pavillons – einen „Zeitgeist“ zu Tage befördert, dann das Gefühl von Weltuntergang, einer düsteren Zukunft und





Anicka Yi, *Biologizing the Machine (tentacular trouble)*, 2019, Algen, Wasser, Pumpen, LED-Licht, Foto: Italo Rondinella, Courtesy: La Biennale di Venezia

von ökologischer Dystopie. Das gilt für Alexandra Birckens Beschworung des Endes der Menschheit mit den 40 schwarzen, von Leitern und Dachbalken im Arsenalen wie Leichen herabhängenden Latex-Figuren in ihrer Arbeit *Eskalation*. Es setzt sich fort in dem von Ex-Documenta14-Kurator Paul B. Preciado besorgten Pavillon Taiwans. In Venedigs historischem Gefängnis Palazzo Prigoni, in dem schon Casanova 1755 einsaß, entwirft Su Lea Chang mit $3 \times 3 \times 6$ ein zeitgemäßes Bild für das System aus Überwachen und Strafen unter digitalen Bedingungen, Gesichtserkennung inklusive. Mit ihrem grotesken, nach dem italienischen Ritual-Dokumentarfilm *Mondo Cane* von 1962 benannten Figuren-Theater in dem zu einem Gefängnis umfunktionierten Belgischen Pavillon entwerfen Jos de Gruyter und Harald Thys ein Bild des untergehenden Europa. Ihren Höhepunkt findet die Endzeitstimmung in dem mit dem Goldenen Löwen ausgezeichneten Pavillon Litauens des Künstlerinnen-Trio Rugile Barzdziaukaite, Vaiva Grainyte und Lina Lapelyte. Die melancholische Performance-Oper *Sun and Sea* in einer alten Lagerhalle, bei der eine Gruppe Menschen 24 Stunden lang auf einem künstlichen Strand liegen und leise Gesänge über den Hundekot auf den Straßen, Schnee an Ostern und das ausgeblühtene Great Barrier Reef intonieren, ist der perfekte Ausdruck für die Persistenz des hedonistischen Lebensstils im Angesicht des näher rückenden Ökozids. Das Schöne, das Beiläufige und das Schreckliche liegen hier friedlich nebeneinander.

Es ist dieses Surplus poetischer Absichtslosigkeit, das viele kritische Arbeiten dieser Biennale

auszeichnet. Selbst die derzeit dominante „Artistic Research“ wird dergestalt verpuppt. Wie die „Biopolitik der Sinne“ der amerikanisch-koreanischen Künstlerin Anicka Yi. Die ockergoldenen, mit einem Algensekret gefüllten Formen ihrer Arbeit *Biologizing the Machine* könnten Zellmodule, aber auch Körperteile sein. Oder Christine und Margaret Wertheims *Crochet Coral Reef* – das gehäkelte Reenactment eines durch die globale Erderwärmung bedrohten Ökosystems und Zeitspeichers. Unaufdringlich konterkarieren Arbeiten wie diese den Kurzschluss der Mainstream-Polit-Ästhetik, die so viele zeitgenössische Biennalen dominiert: Sie zum Archiv, Bilderbuch und Zeughaus der globalen Krisen, sozialen Kämpfe und sonstigen Ungerechtigkeiten zu machen. So wie Rula Halawani mit ihrer Serie *The Wall*, in der sie die israelische Mauer durch Palästina dokumentiert. Oder Soham Gupta in ihrer Serie *Angst* – Fotoporträts der Marginalisierten Kalkuttas.

Wie man auf's Grundsätzliche reflektieren kann, ohne in belanglose *L'art pour l'art* abzugleiten, zeigt Ryoji Ikeda. Der Künstler hat einen sterilen, nüchternen Korridor aus fluoreszierenden, weißen Leuchtröhren gebaut, in dem das Licht so gleißend strahlt, dass der Besucher ständig die Augen aufreißt, um hindurch zu finden. Wer die Biennale durch diesen Tunnel der gezielten Verblendung verlässt, versteht, warum es schon ein politischer Akt sein kann, die eigene Wahrnehmung scharf zu stellen. Die „unruhigen“ Zeiten, die uns zu überwältigen drohen, muss man erst mal erkennen können.