

Wir sind so frei

Der Krieg ist auch in Venedig angekommen. Vor den Giardini, wo an diesem Wochenende die 59. Kunstbiennale eröffnet wird, drängen sich noch vor wenigen Jahren die Yachten der kunstsammelnden Oligarchen; jetzt sind die Quais bis auf zwei Boote und einen harmlosen französischen Ausflugsdampfer namens Michelangelo leer. Dafür weht an der Scuola Grande della Misericordia ein riesiges blau-gelbes Banner, auf dem, in der Handschrift des ukrainischen Präsidenten Selenskyj, der Satz „We are defending our freedom“ zu lesen ist. Hier hat der Sammler und Unternehmer Victor Pinchuk eine Ausstellung mit Arbeiten von ukrainischen Künstlern organisiert, Damien Hirst hat für die Solidaritätsschau ein blau-gelbes Bild mit Schmetterlingen dekoriert, die Malerin Lesia Khomenko zeigt dort lebensgroße Porträts ukrainischer Männer, die sich mit militärischem Gruß zum Dienst an der Waffe melden. Noch vor Kurzem hätte man es für undenkbar gehalten, dass die Besucher einer Biennale im Jahr 2022 mit einem respektvollen Schauer vor den Porträts von Kriegerinnen in Heldenpose stehen würden.

In den Giardini, dem Hauptaustragungsort der Kunstbiennale, steht der russische Pavillon leer. Die Kuratoren waren wegen des Kriegs zurückgetreten, jetzt patrouilliert ein Wachmann vor dem Haus und passt auf, dass niemand etwas an die Fassade schreibt. Dort ist nur die verschnörkelte Jahreszahl „1914“ zu lesen; jetzt denkt man dabei an den Beginn eines Weltkriegs.

Kunstbiennalen wurden immer auch zu Kriegzeiten veranstaltet. Sogar im Sommer 1942, als Hitler sich im Führerhauptquartier Werwolf in der Ukraine aufhielt und die Wehrmacht die Krim eroberte, wurde in Venedig eine Kunstschau gezeigt und Champagner vor Skulpturen getrunken. Die Frage kam natürlich im Vorfeld dieser Biennale auf: Kann man hier feiern, wenn im Osten Europas Massengräber ausgehoben werden? Die Antwort in Venedig lautet: kann man. Bei der Eröffnung einer Ausstellung des Aktionskünstlers Hermann Nitsch auf der Giudecca tafelten mehr als hundert Gäste vor den blutroten Schüttbildern, danach legte ein DJ den Diskokracher „Welcome to St. Tropez“ auf, ein paar österreichische Immobilienhändler drehten sich zufrieden auf der Tanzfläche. Party! Am nächsten Morgen traf die Nachricht ein, dass Nitsch in dieser Nacht daheim verstorben war.

Weil es vor den Giardini leerer ist als gewöhnlich, fallen Dinge auf, die man sonst leicht übersteht – die Skulptur der „Partigiana“ zum Beispiel, eine im Wasser vor den Giardini halb überspülte Bronzefigur, die den Kämpferinnen gegen den Nationalsozialismus gewidmet ist.

Um die Formen und die Orte des Widerstands geht es dieses Jahr auch im deutschen Beitrag: Yilmaz Dziewior, Kurator des deutschen Pavillons, hat die Künstlerin Maria Eichhorn eingeladen, den 1938 von den Nationalsozialisten umgebauten Pavillon, an dem sich viele Künstler abgearbeitet haben, zu gestalten. Einer ihrer Pläne lief darauf

Die Kunstbiennale in Venedig feiert einen neuen Surrealismus. Aber über den Kanälen schwebt die Realität des Krieges – und ein Satz des ukrainischen Präsidenten Selenskyj

Von Niklas Maak

hinaus, den Bau komplett abzutragen und anderswo wieder aufzustellen. Das wäre nicht ganz auf der Linie der Bemühungen der Biennale um Klimaneutralität, aber laut Dziewior mit Spezialkränen durchaus möglich gewesen. Die Versetzung hätte den Blick auf die Lagune freigegeben und dazu eingeladen, über den Sinn nationaler Repräsentation nachzudenken; am Ende ist der Pavillon aber doch an seiner Stelle geblieben. Trotzdem hat Eichhorn ihn sehr intelligent dekonstruiert. Der Boden ist aufgebrochen wie bei einer Grabstätte, Teile des Wandputzes sind entfernt – und zwar genau dort, wo die Nationalsozialisten 1938 den alten Pavillon von 1909 aufgestockt und erweitert hatten.

Der Unterschied zwischen dem Mauerwerk von 1909 und dem von 1938 ist dramatisch. Das alte wurde mit ruhiger Hand ausgeführt – aber 1938 musste der Pavillon offenbar in großer Hektik auf gewünschte NS-Repräsentationsformat gebracht werden: Die Steine sind wild und krumm vermauert und wirken fast wie in Panik zusammengezielt; so wird das freigelegte Mauerwerk auch zum Bild der wahn sinnigen Expansionsstränge des Nationalsozialismus. Die Wände des Pavillons scheinen aus der Entfernung weiß – aber wenn man genau hinschaut, ist auf ihnen, in einem etwas dunkleren Weiß, die Chronologie des Umbaus aufgeschrieben. Die Geschichte flüstert den Besucher sozusagen an.

Die Leiterin der diesjährigen Biennale, Cecilia Alemani, musste ihre Ausstellung während des Lockdowns planen, als das, was Kuratoren eigentlich machen müssen, nämlich reisen und neue Künstler entdecken, kaum möglich war. Dass die Ausstellung trotzdem gelingt, liegt einerseits an den fünf Inseln mit historischen Werken, die dazu beitragen, die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts anders lesen zu können.

Und andererseits liegt es daran, dass Alemani eine These hat. Viele Arbeiten fragen, was zurzeit mit dem Körper passiert. Das ist eine Reaktion auf die Pandemie und auf die Horrorvision eines unbekanntem Virus, das in den Körper dringt – und zugleich ein eher heiteres Spiel mit Identitäten und der Verschmelzung von Technik und Körper in einer posthumanen Welt, die nicht mehr den Menschen in den Mittelpunkt stellt und sich für Hybride und „weniger konfrontative Formen des Zusammenlebens“ interessiert.

Im ersten Raum leuchten Rosemarie Trockels gelbe und violette Wollbilder wie monochrome Gemälde in einem Museum der klassischen Moderne. Die Skulpturen davor stammen von der rumänischen Künstlerin Andra Ursuta und sehen aus wie Körper, die von außerirdischen Intelligenzen zu rätselhaften Zwecken manipuliert wurden: Sie thronen mit Perlmutter-Kristall-Quallenfüßen auf ihren Podesten. Die Angst vor Mutationen und die Freude an Metamorphosen des Körpers im biotechnischen Zeitalter werden in Venedig so deutlich wie selten zuvor. Im Arsenal sind Skulpturen der Französin Marguerite Humeau zu sehen, die an Körperteile von Walen, Kraken und an hybride Gewächse erinnern. Die Mutation der Körper ist auch Thema der

Ausstellung „Planet B“ des Kurators Nicolas Bourriaud im Palazzo Bollani: Hier findet man unter anderem Tabakpflanzen, die die Künstlerin Dana Fiona Armour mit einem menschlichen Gen infiziert hat, das für rote Haare zuständig ist. An der Einstichstelle der Pflanze bildet sich ein weißer Flaum. Auch im österreichischen Pavillon trifft man auf einen neuen Post-Pop-Surrealismus, einen „Tempel des Begehrens“ mit wilden, giftgrünen Mutanten aus Plastikstühlen und Körperfragmenten.

Die historischen Vorbilder für die hybriden Körper des biodigitalen Zeitalters findet Alemani im Surrealismus des 20. Jahrhunderts. Ihre fünf historischen „Inseln“ sind ungewöhnlich schön inszeniert: Einem Saal mit den filigranen, wie Gedankenketzen und Erinnerungen an seidenen Fäden hängenden Fundstücken von Cecilia Vicuña folgt ein historisches Kabinett, dessen goldbrauner Teppichboden sich an den Wänden hinaufzieht und eine ganz andere Stimmung erzeugt.

Man kann in diesen Kabinetten viele Entdeckungen machen: Zum Beispiel die Werke von Alexandra Exter, die in Kiew studierte und 1924 als Set-Designerin beim ersten sowjetischen Science-Fiction-Film „Aelita“ die Marsmenschen entwarf – oder die der afroamerikanischen Malerin Laura Wheeler Waring, die für das Magazin „The Crisis“ schon 1923 afrofuturistische Visionen malte, in denen Frauen in Begleitung männlicher Diener ihre Löwen spazieren führen. Sie habe den Titel der Biennale – „The Milk of Dreams“ – einem Kinderbuch der Surrealistin Leonora Carrington entnommen, erzählt Alemani, in dem es um „Transformationen und Metamorphosen von Mensch zu Tier zu Mineralien und Maschinen“ gehe.

Dahinter verbirgt sich eine klare These: Der Surrealismus der 1920er-Jahre war nach dem Ersten Weltkrieg ein Befreiungsschlag, durch den ein neues Verhältnis möglich wurde zum Körper, zur Natur und dem, was als Realität galt. Sehr viele Fabelwesen, Cyborgs und Menschtierrpflanzenwesen bevölkern diese Ausstellung und verdrängen den dokumentarischen Realismus der endlosen Videoarbeiten, die hier früher dominierten. Aneta Grzeszykowska zeigt eine Fotoserie, in der ihre Tochter mit einer lebensgroßen Nachbildung ihrer Mutter spielt, als sei die eine übergroße Puppe; die sorgenvolle Zärtlichkeit, mit der das Kind der leblosen Gummimutter eine Zigarette an den Mund hält, gehört zu den unheimlichsten Bildern dieser Biennale.

Was Alemani sucht – deswegen ist ihre Ausstellung so spannend –, ist ein Surrealismus des digitalen Zeitalters, der der Manipulation der Körper und des Denkens durch Algorithmen wilde Selbsterfindungen gegenüberstellen will, die durch niemanden mehr vorausgerechnet werden können – sozusagen ein Präventivschlag gegen das Erwart- und Steuerbare. Die historischen Exkurse zeigen allesamt Momente des Aufbruchs, in denen neue Formen erstmals in der Kunst auftauchen: 1964 nimmt Grazia Varisco mit einem schwarzen Screen, über den

blaue Lichter pulsieren, die Dioden-Ästhetik der Achtzigerjahre vorweg. Man sieht all das und fragt sich, warum sie und Laura Grisi mit ihren schimmernden Neonkunstwerken von 1967, ihrer Analyse von Naturphänomenen und ihren künstlichen Lichtatmosphären nicht mindestens so bekannt sind wie Olafur Eliasson – und warum niemand Ulla Wiggen, die im gleichen Jahr Dinge malte, die an Computerschaltpläne und Serverracks erinnern, eine große Ausstellung widmet.

Was muss man sich sonst anschauen in Venedig, wo mehr als 200 Künstler gezeigt werden und 80 Nationenpavillons zu besuchen sind? Auf jeden Fall den belgischen Pavillon. Man sieht dort ein paar Filme, einer zeigt einen Jungen irgendwo in Kongo, der einen Autoreifen den staubigen Hang hinauf schiebt, der fast so groß ist wie er selbst; dann klemmt er sich hinein und rollt den Hang hinunter. Man sieht deutsche Kinder, die einen verschneiten Hang hinunterrutschen. Man sieht mexikanische und afghanische Kinder, die in Ruinen Krieg spielen und später Arm in Arm die Straße hinuntergehen. Was der Künstler Francis Alÿs zeigt, ist ein monumentales Porträt der Gegenwart – und eine Theorie des Spiels, in der die Kinder die Realität der Erwachsenen nachstellen, entschärfen und am Ende verändern.

Fortsetzung auf der folgenden Seite

FORTSETZUNG VON SEITE 33

Wir sind so frei – die Kunstbiennale

Die Echos der ökologischen Desaster unserer Zeit sind dagegen überall auf dieser Biennale zu spüren – etwa in Kapwani Kiwangs Plexiglasskulpturen, die mit Fracking-Sand gefüllt sind, und auch in dem dunklen Garten, den Precious Okoyomon im Arsenal gepflanzt hat. Die Kudzu-Pflanze, die dort wächst, wurde 1876 von der US-Regierung aus Asien eingeführt, um Erosionsschäden auf den Baumwollplantagen zu bekämpfen. Sie steht für die Geschichte von Sklaverei und Ausbeutung, aber auch für die befreiende Kraft anarchistischer Überwucherungen.

Angesichts der wilden transhumanen Wesen auf dieser Biennale wirkt das, was die überall gefeierte Melanie Bonajo, die sich als „somatische Coachin und sexologische Körperarbeiterin“ bezeichnet, für den in eine Kirche verlegten holländischen Beitrag macht, fast etwas schüchtern: Sie zeigt neben einem Matratzenlager eine Videoprojektion, in der man einen Haufen nackter Leute sieht, die sich umarmen. „Healing“, sagt Bonajo, „is the new punk.“ Die alten Punks finden diese Zerkuschelung ihrer Wut durch die neuen Mildern natürlich schauderhaft.

Hin und wieder, wie im dänischen Pavillon, wo man einen erhängten Kentauren als Symbol der Umweltzerstörung besichtigen darf, wird die Liebe zum magischen Denken zum Kitsch. Gerade in diesen Tagen bräuchte man ohnehin ein paar wache Menschen mehr als den Eso-Eskapismus von privilegierten westlichen Kunst-Druiden, die sich in einer Selbsterfahrungs-Endlosschleife um ihre eigene „Heilung“ kümmern, während sie den Regenwald mitsamt seinen Bewohnern den Abholzbrigaden von Bolsonaro überlassen.

Ein Publikumslied ist der französische Pavillon, in dem zum ersten Mal eine algerischstämmige Künstlerin ihre Arbeiten zeigt: Zineb Sedira baut eine Erinnerungslandschaft auf, ein Filmset, das an die Aufbruchsstimmung im 1962 unabhängig gewordenen Algerien erinnert: Man sieht ein Wohnzimmer und eine alte Bar, wo zwei Schauspieler, eine Frau und ein Mann tanzen und streiten – was dazu führt, dass viele Besucher immer wieder zurückkommen, um zu schauen, wie es den beiden wohl jetzt gerade geht. Gleichzeitig stellt der Pavillon ein paar große Fragen am Vorabend der Wahl in Paris: Wie konnte alles zwischen Europa und Nordafrika so schiefgehen? Wie konnten Ausbeutung und Ghettoisierung der Migranten nach dem angeblichen Ende des Kolonialismus einfach weitergehen?

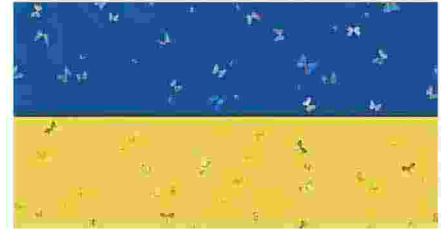
Wie gesagt: Diese Biennale ist auch eine Ausstellung über Künstlerinnen, die eine andere Moderne entwarfen – und so gesehen ist es vielleicht kein Zufall, dass die bombastische Ästhetik von Großkünstlern wie Anselm Kiefer oder Georg Baselitz in den Giardini keinen Platz hat. Dafür findet diese Kunst außerhalb der Biennale umso massiver statt. Venedigs Paläste sind von Deutschen besetzt: Kiefer darf im Palazzo Ducale ausstellen, Baselitz füllt einen weiteren Palast. Im Windschatten der Kunstbiennale wird ihre Bedeutung stabilisiert. Die Hangarkunst der Großgalerien fliegt oft wie Weltraummüll durch den äußeren Orbit der Biennale. Ugo Rondinone hat Skulpturen, die nackte Männer darstellen, himmelblau angemalt und in die Scuola Grande San Giovanni Evangelista gehängt – was, so der Künstler, zur „Reflexion der Wunder des Lebens“

anregen soll. Die Kuratoren versammelten sich etwas naserümpfend darunter, gingen dann aber doch gern zum galeriegesponserten Dinner nebenan. Einige Gäste trugen blau-gelbe Anstecker, was nicht bei jedem überzeugend wirkt.

Jeder Kurator, jeder Immobilienmakler, der eben noch Deals mit Russland machte, steckt sich als Zeichen seiner neuen Verbundenheit mit Kiew stolz das gelb-blaue Fähnchen vom letzten FDP-Parteitag ans Revers. Auch die Künstler und Kuratoren, die eben noch die Oligarchen und Staatschefs autokratisch regierter Länder hofierten, wollen jetzt auf der richtigen Seite gesehen werden. Bei den Empfängen waren die Gesprächsthemen diesmal andere: Ob es richtig sei, dass viele ukrainische Künstler nichts mit den russischen zu tun haben wollen, selbst wenn die gegen den Krieg sind; ob es gut sei, dass Olafur Eliasson, der vor einigen Jahren eine seltsame Solarlampe in Form einer kleinen Sonne „für Afrika“ entworfen hat, jetzt die Ukraine mit Solarlampen beliefert; und ob Panzer vielleicht hilfreicher wären, oder gerade nicht. Das venezianische Mondlicht fiel sehr mild auf die Terrassen, als wolle es die Leute beruhigen, unterhalb der Misericordia zitterte die Spiegelung des blau-gelben Banners im dunklen Wasser des Kanals und zerlief in den Wellen, als die Taxiboote endlich eintrafen.



Precious Okoyomons „To See The Earth Before the End of the World“ (2022)
 Foto Roberto Marossi



Damien Hirsts „Sky Over Corn Field“

Foto Damien Hirst



Kapwani Kiwanga „Sunset Horizon“ (2022)

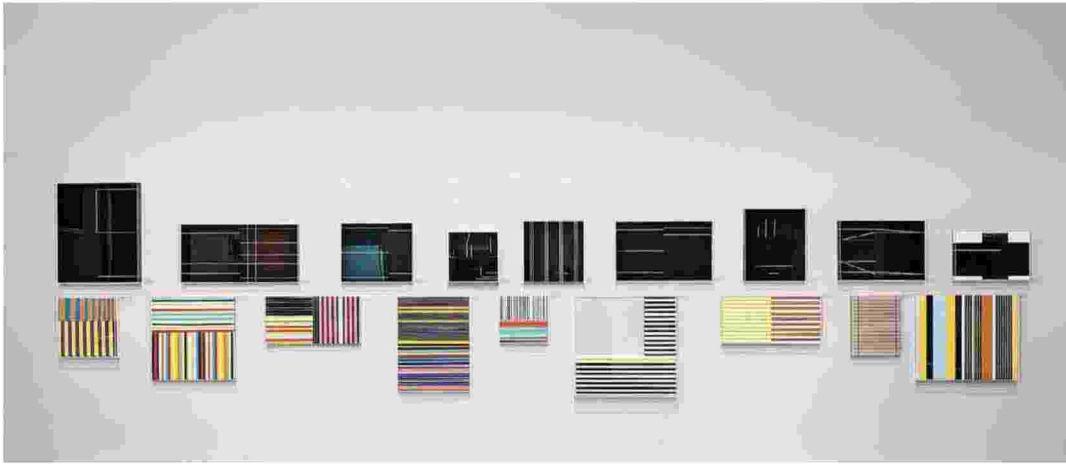
Foto Roberto Marossi



Die „Max Is in the Army“-Serie (2022) von Lesia Khomenko

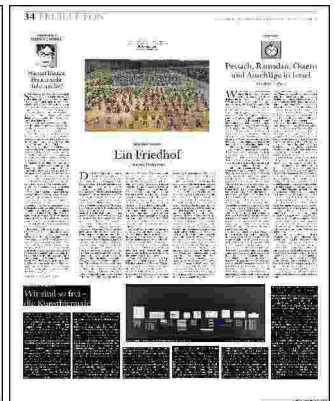
Foto David Levene/Guardian/Laif

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



Ausstellungsansicht mit den Arbeiten von Rosemarie Trockel

Foto Marco Cappelletti/VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.