

Verena Krieger (Hg.): BrandSchutz

Als die Ausstellung "BrandSchutz. Mentalitäten der Intoleranz" 2012, helllichtig früh, für Jena konzipiert wurde, waren die NSU-Morde in den Medien zwar präsent, nicht aber die Ankunft der Flüchtlinge und die Themen Migration, Ausländerhass, Terrorakte und Parallelwelten in einer brüchigen Zivilgesellschaft vorhersehbar. Das gleichwohl langfristig in der Universitätsstadt Jena angesiedelte Projekt ist 2013 mit zahlreichen Beteiligten unter Federführung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte realisiert worden. Die größtenteils auch kuratorisch involvierten Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen und ehemaligen Studierenden des Instituts haben ihre Erfahrungen mit den Künstlern und Künstlerinnen und der Jenaer Öffentlichkeit nun einer nachträglichen diskursiven Durchdringung unterzogen, die weit über die Beschreibung der temporär ausgestellten Arbeiten hinausgeht und Nachhaltigkeit verspricht. In die großzügig illustrierte Aufsatzsammlung wurde ein ergänzender Beitrag von Anja Thiele zu Christoph Schlingensiefs Wiener Aktion "Bitte liebt Österreich" (2000) aufgenommen (81-105), dessen Strategie einer "subversiven Affirmation" in diesem Kontext eine Modellfunktion erfährt, zeichnen sich doch auch die Jenaer Arbeiten durch ihren spielerischen Zugriff auf ernste politische Themen aus. [1] Verena Krieger, Initiatorin des Projekts, Seminarleiterin und Herausgeberin des Sammelbandes sah gerade in der ästhetischen Öffnung solcher Freiräume der Fiktion eine Möglichkeit, Denkgewohnheiten zu lockern, bevor sie sich rassistisch verhärten, "sich auf subtile oder provokante, ironische oder emotional berührende Weise dem Thema intoleranter Mentalitäten in der Mitte der Gesellschaft zu nähern." (Flyer zur Ausstellung, 2013).

Bei den hier vorgestellten Arbeiten handelt es sich kaum noch um Skulpturen oder traditionelle Wandbilder, die wenigsten bleiben dauerhaft erhalten, mehrheitlich waren es Interventionen in die Zeichenströme der Medienzivilisation, die sich den vorhandenen Bildwelten und Schriftkulturen anschmiegen, um sie zu zersetzen und für andere, "grenzwertige Mitteilungen" (263) zu öffnen. In der Umkodierung etablierter Verständigungsformen über die Wirklichkeit wird dann auch durchweg das emanzipatorische Potenzial gegenwärtiger Kunst ausgemacht, abgeleitet von den einschlägigen Manifesten zur Repräsentationskritik [2], nach denen Stereotype, zum Beispiel für marginalisierte Minderheiten, als solche kenntlich gemacht oder Hypostasierungen von Alterität unterlaufen werden sollen.

Während Lisl Ponger in ihren fotografisch fixierten Inszenierungen also rassistische und sexistische Stereotype plakativ bloßstellt ("Gone Native", 2000), führt das rhetorische Stilmittel der Ironie in Nico Sommers Film "Schwarz Weiß Deutsch" (2011) mit unerwarteten Paarkonstellationen zur Wahrnehmung von Widersprüchen, die Toleranz abnötigt, wie Ella Falldorf in ihrer vergleichenden Analyse betont (209-235). Für ihre Fotoarbeit "La Grande Galerie 3" (2004) ließ Danica Dakic die klischeehaften Konstellationen von Zigeunern und Zigeunerinnen aus Genrebildern des 17. Jahrhunderts von heutigen Sinti und Roma nachstellen, in tableaux vivants, die aller diffamierenden Attribute entbehren, wie Rebekka Marpert (123-144) *en detail* beobachtet hat, sodass die fotografische Beglaubigung der gestellten Szenerie nun der überlieferten Bildtradition zuwiderlaufen kann. Milovan Markovic' Schrifttafeln, die Interviewaussagen seiner obdachlosen Protagonisten in deren jeweiligem Inkarnatton wiedergeben, Martina Geiger-Geirlachs Video einer Gruppe obdachloser Frauen, die gemeinsam eine Stunde in die Kamera geblickt haben ("Gastspiel", 2009) sowie Slawomir Elsners unscharf gemalte Fotos verhüllt kauender Obdachloser (leben sie noch?) geben als Umkodierung traditioneller Formate des Porträts bzw. der Gedenktafel gerade denen ein Gesicht bzw. Gehör, die der Wahrnehmung sonst entgehen. Wie in Sigmar Polkes Serie der "Kölner Bettler" (1972), die Kathrin M. Haag zum Vergleich anführt (182-207), ist es auch hier die Form der Präsentation, die Betrachter und Betrachterinnen "subtil und emotional berühren" kann.

Nasran Turs' Simulation der Videoaufnahmen von Überwachungskameras, die auf unscheinbare Versammlungsorte muslimischer Minderheiten in Deutschland gerichtet sind und auf mehreren Monitoren in einem Regal gelagert zu sehen ist ("Invisible", 2004), zeigt statt der mutmaßlich Verdächtigen vielmehr die Nicht-Sichtbarkeit ihrer Kultur und zugleich das deutsche Dispositiv mutmaßlicher Kontrolle, wie Solveigh Patett (164-181) herausgearbeitet hat. Nach

dem Konzept von Andrea Knobloch und Ute Vorkoeper ("Akademie einer anderen Stadt", 2013) sollte an der vierteilig gegliederten Glasfassade des Jenaer Stadtspeichers eine partizipativ generierte Choreografie von Worten, als typografische Collage aus großen schwarzen Lettern flexibel zu gestalten, die Sinnschichten selbstbestimmter Sätze durchspielen: Aus "Ich will von niemanden reformiert werden" wurde so "Ich will von niemandem toleriert werden." Als eine Weiterentwicklung der Worträume von Jenny Holzer und der partizipativen Projekte von Jochen Gerz musste das ergebnisoffen angelegte Konzept öffentlichkeitswirksamer Wortspiele jedoch mangels Resonanz modifiziert werden, wie Constantin Becker in seinem Beitrag (263-282) reflektiert. Auch Susan Philipsz komponierte nicht etwa ein eigenes Lied für ihre Soundinstallation im Frommanschen Garten, sie griff auf zwei Versionen der schottischen Ballade "The Two Sisters" zurück, deren selbstreferentielle Komponenten (die Knochen der ermordeten Schwester werden in einer Version zur Violine für die Trauermelodie) sie im Transfer auf zwei in Jena als Pendants platzierte Statuen neu kodierte, um mit der semantischen Verschiebung den Sinn für Differenzen zu schärfen. Elisabeth Fritz erschließt in ihrer monografischen Studie zu Philipsz' situationsspezifischen Installationen des musikalischen Equipments die genuin künstlerischen Dimensionen ihrer temporären Klangskulpturen (20-49).

Als Manko mag man zum Buch insgesamt nur anmerken, dass die Reflexion dieser künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum nicht die kunsthistorische Frage nach ihrer zeittypischen Form aufgeworfen hat, sind die hier vorgestellten Interventionen in die Zeichenströme der Medienzivilisation doch von früheren, werkhafte verfestigten Formen der Kunst im öffentlichen Raum zu unterscheiden. Sie bleiben immateriell, sind dadurch dem Vandalismus ebenso entzogen wie einer dauerhaften Präsenz vor Ort, sodass ihnen eine Sichtbarkeit in den (Print-)Medien unabdingbar wird. In der Gattungsgeschichte der sogenannten Kunst im öffentlichen Raum wird diese gegenwärtig dominierende Form künftig auch im Kontext der Mediengeschichte zu diskutieren sein, ist sie doch von den *social media* ebenso affiziert wie sie ihnen opponiert. [3] Das in den Arbeiten allenthalben entdeckte Potenzial der "Veränderung von Seh- und Denkgewohnheiten" steht freilich ganz in der Tradition der modernen Kunst - wie Picasso einst "den Staub des Alltags von der Seele wischen" wollte, gilt es demnach heute, den rassistischen und sexistischen Stereotypen im Gemüt des (Klein-)Bürgertums entgegenzuwirken. Bleibt zu hoffen, dass der diesbezüglich formulierte politische Anspruch des Projekts - eine rechtspopulistische Radikalisierung in der Mitte der Gesellschaft wie einst in den 1920er-Jahren verhindern zu müssen (9) - vielleicht ein wenig zu hoch gegriffen war.

Anmerkungen:

[1] Eine historische Ableitung und Begründung der Strategie der "subversiven Affirmation" liefert die Herausgeberin an anderer Stelle: Verena Krieger: Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne, in: Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart, hg. von Cornelia Klinger, Berlin 2014, 159-188.

[2] Sigrid Schade / Silke Wenk: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011.

[3] Ansätze zur Beschreibung dieser spezifischen Kunstform finden sich in: Out of Time. Out of Place. Public Art (Now), ed. by Claire Doherty, London 2015, 11: "public art as a gathering point and catalyst for change, it unsettles the lifespan of public art by demonstrating that the fleeting moment might be more valuable than the permanent, static public sculpture, it gathers a temporary community of interest around it, rather than targeting a specific group, it intervenes within the economic systems that sustain the social order of a place, and it uses the media as a distribution mechanism for a remote audience so that it exists as a story in the collective memory away from its physical locale and time."

Rezension über:

Verena Krieger (Hg.): BrandSchutz. Aktuelle künstlerische Strategien gegen intolerante Mentalitäten (= Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte und Filmwissenschaft; Bd. 3), Weimar: VDG 2018, 286 S., ISBN 978-3-89739-906-8, EUR 39,80

Rezension von:

Hans Dickel
Institut für Kunstgeschichte, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg

Empfohlene Zitierweise:

Hans Dickel: Rezension von: Verena Krieger (Hg.): BrandSchutz. Aktuelle künstlerische Strategien gegen intolerante Mentalitäten, Weimar: VDG 2018, in: sehepunkte 18 (2018), Nr. 3 [15.03.2018], URL: <http://www.sehepunkte.de/2018/03/31532.html>

Bitte geben Sie beim Zitieren dieser Rezension die exakte URL und das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse an.