

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG GmbH
Redaktion Forum
Hultschiner Straße 8
81677 München
z.Hd. Thomas Steinfeld

Betrifft: SZ Nr. 115, Donnerstag 21.05.2015
Thomas Steinfeld - Die Allegorie des Aufschreis

Sehr geehrter Herr Steinfeld,

mit großem Erstaunen habe ich Ihren Artikel "Die Allegorie des Aufschreis" vom 21.05 zur Kenntnis genommen. Wie Sie und ich wissen, sterben täglich zehntausende Menschen weltweit an den Folgen von Hunger, Armut, Krieg, Gewalt, Flucht und Vertreibung. Trotz der Tatsache, dass die Berichterstattung über das Sterben und Leiden für viele Journalisten eine Karriereleiter war und ist, ist es notwendig und richtig, dass über diese Ereignisse in den Medien berichtet wird. Es käme mir deshalb nicht in den Sinn, den Medienvertretern in diesem Zusammenhang zu unterstellen, dass sie "eine Betroffenheit inzenieren", ihr Verhältnis "zum Massensterben parasitär wäre" oder sie an "deren schrecklicher Bedeutsamkeit (Anm.d.Autors: der Bedeutsamkeit des Massensterbens) partizipieren wollen". Es stellt sich also die Frage, warum ein Journalist scheinbar etwas darf, was bei einem Künstler nur der "eigenen Geltung wegen" zu geschehen scheint - nämlich Krankheit, Hunger, Armut, Krieg, Gewalt, Flucht und Vertreibung mit Hilfe eines Kunstwerkes zu thematisieren und dies in das Bewußtsein der Öffentlichkeit zu tragen?! Die schlichte Wahrheit ist doch, dass Leid und Tod schon immer auch Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung war und ist. Die Zeichnungen "Desastres de la Guerra" von Goya oder der Holzschnitt "Apokalyptische Reiter" von Dürer sind hierfür nur zwei Beispiele unter vielen.

Hierbei ist auch für mich unstrittig, dass die "zeigenössische Kunst" leider "ein Derivat der Finanzwirtschaft ist, das Produkt eines offenbar grenzenlosen Potenzials zur Spekulation...". Wie Sie, bedaure ich diese Tatsache ebenfalls zutiefst. Gleichzeitig muss aber festgestellt werden, dass dieser Zustand, den Sie reklamieren, in großem Umfang auch das Produkt einer jahrzehntelangen, leider überaus erfolgreichen, Medienarbeit war und ist.

Welches sind nun aber diese "Einzigartigen, Unnachahmlichen...maßlos Wertvollen" Werke, über die Sie sprechen? Sind es Werke wie die Installation "Lampedusa" von Vik Muniz? Oder sind es Arbeiten wie die des irakischen Künstlers Hiwa K? Oder sind es Videos, wie das der nigerianischen Künstlerin Wangechi Mutu? Für die Beantwortung dieser Frage reicht ein Blick auf die Verkaufsliste großer Auktionshäuser und Galerien sowie auf die Einkaufsliste bedeutender Museen und großer Sammlungen in dieser Welt. Jedem Leser wird hierbei schnell klar, dass gesellschaftskritische Kunst lebender, zeitgenös-

sischer Künstler auf diesen Listen kaum zu finden ist. Obwohl ihr künstlerischer Wert nicht hoch genug taxiert werden kann, gehört diese Form künstlerischer Arbeit gerade nicht zu den "Einzigartigen, Unnachahmlichen...maßlos Wertvollen" Werken im Sinne Ihres Artikels, um die sich alle Auktionshäuser, Galerien und Museen dieser Welt reißen. Denn was "Einzigartig, Unnachahmlich und maßlos Wertvoll" ist, wird - wie Sie natürlich wissen - mit Hilfe der Auktionshäuser, Sammler und Kunstkritiker für einen an der Ware Kunst orientierten Markt der Konsumenten und Spekulanten bestimmt. Kunst, die im besten Wortsinn tatsächlich dem "Wahren, Schönen und Guten" gewidmet ist, hat es dagegen eher schwer, Ausstellungsflächen, finanzielle Unterstützung und Käufer zu finden und gehört deshalb de facto nicht zu den Verkaufsschlägern eines weltweit operierenden Kunstmarktes. Sie werden sich deshalb auch in Zukunft keine Sorgen darüber machen müssen, dass "jede Krise und alle Kritik der Kunst zugeschlagen" wird. Anders als bei vielen Journalisten ist die Entscheidung des Künstlers, Hunger, Amut und Krieg in den Vordergrund der eigenen künstlerischen Arbeit zu rücken, in der Regel eine Entscheidung zwischen "Geld haben" und "kein Geld haben".

Andreas Gleich
Künstler

Wiesbaden den 01.06.2015

Die Allegorie des Au

Wer Kritik und Betroffenheit im Rahmen einer Kunst inszeniert, verheddert sich in Widersprüche, die nicht nur

VON THOMAS STEINFELD

In der Lagune von Venedig schwimmt ein Werk des brasilianischen Künstlers Vik Muniz. Es trägt den Namen „Lampedusa“, zieht an den Yachten der Reichsten vorbei und ist ein Beitrag zur Biennale. Es besteht aus dem hölzernen Nachbau eines Papierschiffs, aus einer Ausgabe der Lokalzeitung *Venezia Nuova* gefaltet, das nun fast so groß wie ein Vaporetto ist. Die quer über das Schiff lesbare Schlagzeile der Zeitung vom 4. Oktober 2013 lautet: „Migranten, Hunderte Tote“.

Seine Aufgabe als Künstler, erklärt Vik Muniz in einem Interview mit der Journalistin Mara Sartore, sei es, „eine Situation zu schaffen, in der die Leute fragen“. Außerdem sei das Boot mit einer Auktion verknüpft, deren Erlös einer Hilfsorganisation auf Lampedusa zugutekomme. „Ich versuche, etwas Gutes zu tun. Ich brauche Hilfe, Kritik ist gratis, und ich habe schon genug davon.“ Er wolle also nur aufzeigen. Mit der Bemerkung zur Kritik antwortete der Künstler auf einen kurz zuvor im *Guardian* erschienenen Artikel des britischen Kunstkritikers Jonathan Jones, der das Papierschiff als nur „vage die Gedanken provozierenden“, eben „spielerischen“ Kommentar zu einer Verharmlosung einer nicht nur großen, sondern auch gewollten Katastrophe erklärte.

Der Vorwurf der Verharmlosung ist in dessen selber eine Verharmlosung. Denn dass es sich beim Massensterben im Mittel-

meer um eine Katastrophe handele, gegen deren Fortsetzung unbedingt etwas unternommen werden müsse – das sagen alle europäischen Politiker, sogar die radikalen Nationalisten. Ihr Beschluss aber lautet gegenwärtig, zuerst gegen die Veranstalter der Fluchten über das Meer vorzugehen, so als wäre die Not, vor der die Flüchtlinge davonlaufen, auf wunderbare Weise verschwunden, wenn die Menschen nicht mehr fliehen können.

Marx' „Kapital“ in voller Länge als künstlerische Lesung – so wird ökonomische Theorie zur Lyrik

Diese Brutalität aber ist nicht Gegenstand des Kunstwerks. Stattdessen bebildert es die unsichere Passage über die offene See, deren Folgen die europäische Politik nicht mehr ertragen will, weil sie so sichtbar sind. Das Papierschiff hat also tatsächlich mit Kritik nichts zu tun. Statt dessen bedient diese schwimmende Metapher ein allgemein durchgesetztes politisches Gerede, das unter dem Vorwand, den Migranten zu helfen, diese vor allem aus dem Sichtfeld schaffen will: Sie sollen nicht im Mittelmeer ertrinken dürfen, sondern woanders zugrunde gehen. Die Mittel des Kunstwerks – das nicht seetaugliche Schiff, die Schlagzeile als Ausdruck anonymen Sterbens – nutzen der Inszenierung einer Betroffenheit, deren Verhältnis zum Massensterben vor allem parasitär ist.

Die zeitgenössische Kunst besteht keineswegs nur aus Inszenierungen von Betroffenheit. Aber es gibt viele solche Kunstwerke auf der diesjährigen Biennale zu sehen, und sie finden sich nicht nur dort. Der Iraker Hiwa K hat den Schrott der jüngsten Kriege in seinem Land in einer italienischen Gießerei zu einer Glocke schmelzen lassen. Die Ukraine stellt eine aus Tauen geflochtene Gefängniszelle in einem gläsernen Pavillon aus, über den weithin sichtbar die nationale Flagge weht. Die nigerianische Künstlerin Wangechi Mutu stellt ein Video vor, in dem eine afrikanische Frau zuerst einen Lebensmittelkorb auf dem Kopf trägt und zuletzt eine Bohrrinsel. Das sind Werke und Kombinationen von Werken mit allegorischen Zwecken: So arbeitet eine Kunst, die mit erhobenem Zeigefinger auf Dinge weist, an deren schrecklicher Bedeutsamkeit sie partizipieren will, ihrer eigenen Geltung wegen und ohne dass es sie etwas kostete. Und so entsteht der Widerspruch einer Kunst der moralischen Geste, die ein allseits beklagtes Übel der Welt spektakulär noch einmal anklagt, ohne zu reflektieren, dass sie diesem Übel ihre großen Auftritte verdankt.

Dieser Widerspruch hat systematischen Charakter. Es ist der Widerspruch einer Veranstaltung, über deren Aufgabe der Kurator sagt, sie bestehe darin, „die Wirkungen des Kapitals auf das Leben der Menschen zu erforschen und auszustellen“, die jedoch nicht erkennt und nicht erkennen will, in welchem Maße sie selbst eine „Wir-

LETON

ifschreis

ausstellung als Anklage
in das Werk infrage stellen



Vik Muniz' Installation „Lampedusa“ in Venedig. FOTO: CHRISTIAN JUNGELODT/LAIF

„Kritik des Kapitals“ ist. Sie erhebt den Anspruch der Kritik am Kapital – in der doppelten Bedeutung des Wortes: als Akt des Unterscheidens, Urteilens und Verurteilens, und als Reaktion auf Krisen, auf „kritische“ Zustände. Aber sie erweist sich in jeder Beziehung als vom Kapital abhängig – bis zu dem Punkt, dass die zeitgenössische Kunst, in der historisch beispiellosen Geltung, die sie seit zwei, drei Jahrzehnten be-

sitzt, ein Derivat der entfalteten Finanzwirtschaft ist, das Produkt eines offenbar grenzenlosen Potenzials zur Spekulation, die in der Kunst zu finden meint, was es weder in der industriellen Produktion noch im Geldhandel gibt: Einzigartiges, Unnachahmliches, etwas maßlos Wertvolles.

Und schließlich: wenn in diesem Jahr an der Biennale mehr Künstler aus Ländern der ehemaligen Dritten Welt teilnehmen als je zuvor, dann ist auch das eine Wirkung des Kapitals auf das Leben der Menschen. Künstler, sagt Vik Muniz, verstehen sich nicht darauf, „Antworten zu geben“. Was aber, wenn sie schon die falschen Fragen stellen?

Karl Marx schrieb „Das Kapital“, um „das ökonomische Bewegungsgesetz der modernen Gesellschaft zu enthüllen“. Die Künste kommen darin vor, als unselbständige Elemente des „Überbaus“, der ideologischen Veranstaltungen, die den Prozess des Kapitals in seinen vielen Stufen der Wandlungen begleiten und verklären. Die spektakulärste Veranstaltung auf der diesjährigen Biennale dreht dieses Verhältnis um: Wenn im größten Saal des zentralen Pavillons in einer schier endlosen Lesung „Das Kapital“ in seinen drei Bänden vollständig vorgelesen wird, dann verkehrt sich dieses Verhältnis: Die ökonomische Theorie wird zur Lyrik, die Kunst wird zum Bewegungsgesetz, das Kapital wird zum Überbau. Ein so vermessenem Unterfangen, jede Krise und alle Kritik der Kunst zuzuschlagen, hat es noch nicht gegeben.