

מקום זרים בכל מקום - Worin noch niemand war: Heimat

Zur Programmatik der Biennale 2024

Andreas Mertin

*Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: **Heimat**. ...*

Es gib keine gefühlte Fremde an sich, jede ist nur fern von etwas. [Ernst Bloch]

Überall Fremde / Foreigners everywhere – dieses indirekt an Ernst Bloch erinnernde Motto hat sich Adriano Pedrosa, der Kurator der diesjährigen Biennale, als Überschrift für den zentralen Pavillon gewählt. Der Kurator selbst führt es auf eine sich erweiternde Kunstinstallation der Gruppe *Claire Fontaine* seit dem Jahr 2004 zurück. Die Werke bestehen aus verschiedenfarbigen Neonskulpturen, die in einer wachsenden Zahl von Sprachen den Ausdruck *Foreigners Everywhere* wiedergeben. Diese Arbeiten werden auch auf der Biennale di Venezia 2024 präsentiert.

The backdrop for the work is a world rife with multifarious crises concerning the movement and existence of people across countries, nations, territories and borders, which reflect the perils and pitfalls of language, translation, nationality, **expressing differences and disparities** conditioned **by identity, nationality, race, gender, sexuality, freedom, and wealth**. In this panorama, the expression *Foreigners Everywhere* has several meanings. First of all, that wherever you go and wherever you are you will always encounter foreigners — they/we are everywhere. Secondly, that no matter where you find yourself, you are always truly, and deep down inside, a foreigner.

Der Hintergrund für das Werk ist eine Welt voller vielfältiger Krisen, die die Bewegung und die Existenz von Menschen über Länder, Nationen, Territorien und Grenzen hinweg betreffen und die die Gefahren und Tücken von Sprache, Übersetzung und Nationalität widerspiegeln und **Unterschiede und Ungleichheiten** zum Ausdruck bringen, **die durch Identität, Nationalität, Rasse, Geschlecht, Sexualität, Freiheit und Wohlstand** bedingt sind. In diesem Panorama hat der Ausdruck "Foreigners Everywhere" mehrere Bedeutungen. Erstens, dass man, egal wo man hinget und wo man ist, immer auf Ausländer trifft - sie/wir sind überall. Zweitens, dass man, egal wo man sich befindet, immer wirklich und tief im Inneren ein Fremder ist. [Übers. DeepL]

Damit wird aber auch schon ein kulturgeschichtliches Konzept erkennbar, welches Kunst als Spiegelung der Wirklichkeit versteht. Theolog:innen kommt das nicht unbekannt vor, begreifen sie doch auch die religiöse Kunst als Spiegelung vorgängiger religiöser Textwelten. Sichergestellt wird das innerhalb dieses Konzepts in Venedig, indem man gezielt jene Künstler:innen auswählt, die Zeug:innen des Konzepts sind:

The Biennale Arte 2024's primary focus is thus **artists who are themselves foreigners, immigrants, expatriates, diasporic, emigres, exiled, or refugees** — particularly those who have moved between the Global South and the Global North. Migration and decolonization are key themes here.

Das Hauptaugenmerk der Biennale Arte 2024 liegt daher auf **Künstlern, die selbst Ausländer, Immigranten, Expatriates, Diaspora, Emigranten, Exilanten oder Flüchtlinge sind** - insbesondere solche, die sich zwischen dem globalen Süden und dem globalen Norden bewegt haben. Migration und Dekolonisierung sind dabei zentrale Themen. [Übers. DeepL]

Heuristisch mag das plausibel sein, aber so gerät die Hauptausstellung eher zur Dokumentation, als dass sie der Kunst selbst die explorative Rolle überlassen würde. Die ausgestellte Kunst im Zoo von Venedig wird zum exotischen Anschauungsobjekt. Man könnte vereinfacht sagen, dass der Hauptpavillon die Thematik der Documenta fifteen fortsetzt, mit dem Unterschied, dass dieses Mal ein Museumskurator die Zusammenstellung übernimmt und die Gesamtausstellung als „queer“ formatiert. Queer so schreibt er, meine ursprünglich „strange“ und so konzentrierte sich die Ausstellung auf den ganzen queeren Kosmos:

... the **queer artist**, who has moved within different sexualities and genders, often being persecuted or outlawed; the **outsider artist**, who is located at the margins of the art world, much like **the self-taught artist, the folk artist and the artista popular**; as well as **the indigenous artist**, frequently treated as a foreigner in his or her own land. The productions of these four subjects are the interest of this Biennale Arte.

... der **queere Künstler**, der sich in verschiedenen Sexualitäten und Geschlechtern bewegt und dabei oft verfolgt oder geächtet wird; der **Outsider-Künstler**, der sich am Rande der Kunstwelt befindet, ähnlich wie **der Autodidakt, der Volkskünstler und der artista popular**; sowie **der indigene Künstler**, der in seinem eigenen Land oft als Fremder behandelt wird. Die Produktionen dieser vier Subjekte sind das Interesse dieser Kunst-Biennale [Übers. DeepL]

Das ist ebenso nachvollziehbar wie fraglich. Denn es lebt von der Unterstellung, dieser Fokus werde erst neuerdings in der Kunst entdeckt, dabei ist er ein wesentliches Element der Kunst nach 1945. Wenn ich in die Bibliothek meiner Bände der Zeitschrift Kunstforum international schaue, dann finde ich 1978 ein Heft zum Thema der Schamanen in der Kunst (und gemeint ist nicht Beuys), 1980 geht es um „Kunst im sozialen Kontext“, 1991 über „Das Museum als kulturelle Zeitmaschine – Dialog mit dem Anderen“, 1992 über „Weltkunst – Globalkultur“ usw., dazu zahlreiche Hefte über die Kunst und die Biennalen auf der ganzen Welt. Der Duktus, man wende sich erstmalig den bisher Ausgegrenzten zu, scheint mir übertrieben. Und er gerät auch in einen performativen Selbstwiderspruch, denn in dem Augenblick, wo derartige Kunst auf der Documenta oder auf der Biennale in Venedig gezeigt wird, ist sie eben nicht mehr das Übersehene der Kunst, sondern bereits ein fester Bestandteil des Betriebssystems Kunst.

Konzeptionell geht Adriano Pedrosa so vor, dass er die Hauptausstellung in verschiedene Raumfluchten gliedert:

A number of rooms will feature works from these territories, much like an essay, a draft, **a speculative curatorial exercise that seeks to question the boundaries and definitions of modernism.**

We are all too familiar with the histories of modernism in Euroamerica, yet the modernisms in the Global South remain largely unknown. Knowledge about these is limited to the specialists in each individual country or region at best, yet connecting and exhibiting these works together will be revealing. It is this sense that these histories assume a truly contemporary relevance — we urgently need to learn more about and from them.

In einer Reihe von Räumen werden Werke aus diesen Gebieten gezeigt, ähnlich wie ein Essay, ein Entwurf, **eine spekulative kuratorische Übung, die die Grenzen und Definitionen der Moderne in Frage stellen soll.** Wir sind mit der Geschichte des Modernismus in Euroamerika nur allzu vertraut, doch die Modernismen im globalen Süden bleiben weitgehend unbekannt. Das Wissen darüber ist bestenfalls auf die Spezialisten in den einzelnen Ländern oder Regionen beschränkt, doch es wird aufschlussreich sein, diese Werke miteinander zu verbinden und gemeinsam auszustellen. Es ist dieses Gefühl, dass diese Geschichten eine wirklich zeitgenössische Relevanz haben - wir müssen dringend mehr über sie und von ihnen lernen.

Nun sind die Adressaten in Venedig kaum die Menschen der Welt oder auch nur die Menschen Europas, und schon gar nicht die politischen Entscheidungsträger:innen. Es sind wiederum nur die Spezialist:innen und kunstinteressierte Bürger:innen aus diversen Ländern, für die es zur Selbstverständlichkeit gehört, alle zwei Jahre nach Venedig zu reisen. Auch wenn die Biennale vielleicht 600.000 Besucher:innen in 218 Tagen erreicht, so verändert das nicht die globale Kunstwahrnehmung, eher festigt es das euro-amerikanische Kunstsystem, weil sich zeigt, dass in Venedig auszustellen eben doch etwas anderes ist als in São Paulo. Trotzdem spricht natürlich nichts dagegen, sich unter dieser Perspektive mit der vorgestellten Kunst zu beschäftigen.

Ich will dennoch nicht verhehlen, dass ich zutiefst unzufrieden mit dieser thematischen Fokussierung bin und auch lange mit mir gekämpft habe, ob ich die Hauptausstellung überhaupt besuchen soll. Sie knüpft zu offensichtlich an eine Entwicklung in der Kunstpräsentation an, die nicht mehr nach der Qualität von Kunstwerken (und damit nach dem Grundsätzlichen von Kunst) fragt, sondern nach deren Regionalität und Ethnizität. Das widerspricht meiner Vorstellung vom Wesen der Kunst. Meines Erachtens macht ein derartiges Vorgehen Kunst letztlich zur Folklore, sie schleift alle Differenzierungen, die die Kunst seit 1300 in Europa mühsam entwickelt hat. Wenn ich selbst Kunst und Künstler:innen ausstelle, frage ich nicht nach Regionalität und Ethnizität, schon gar nicht nach Religion oder Konfession. Ich stelle deutsche, britische, amerikanische, schweizerische, israelische, italienische, polnische Künstler:innen aus, nicht weil es deutsche, britische, amerikanische, schweizerische, israelische, italienische, polnische Kunst ist, sondern weil ich die einzelnen Werke für qualitativ gut halte und als Bereicherung des jeweiligen Ausstellungskonzepts. Ostentativ bestimmte Ethnien oder Gruppen auszustellen käme mir nicht in den Sinn. Es mag sein, dass ich, weil ich Eingeborener des abendländischen Kunstsystems bin, manches außerhalb dieses Kosmos` nicht richtig wahrnehme, aber ich halte an der kantischen Forderung fest, dass das einzelne Werk sich eindrücklich und evident machen muss.

Richtig und ja auch zentrales Anliegen der Biennale di Venezia seit ihren Anfängen ist die Vermittlung von Kunstpositionen aus Regionen, die außerhalb des direkten Augenmerkes europäischer Betrachter:innen liegen. Insoweit kann man der Fokussierung der diesjährigen Biennale folgen. Inwiefern sich das nun wiederum notwendig als Kritik des europäischen Modernismus entfalten sollte, leuchtet nicht ein. Das scheint mir eine übergestülpte Konzeption bestimmter Theoretiker:innen zu sein, die sich nicht aus der Kunst selbst entwickelt. Statt den Reichtum der Kunst zu präsentieren und auf die Evidenz in der ästhetischen Erfahrung zu setzen, wird das Unternehmen durch vorgängige Theoriekonzepte gesichert.

*Eben dieses Getragen- und Geborenwerden durch den Schmerz ist nun aber der Kunst in besonderem Maße eigen, weil sie wesentlich Ausdruck, also wesentlich ein besonderes, besondere Werke auf den Plan führendes Tun ist, ein Tun, dessen Fremdheit als Spiel mitten im Ernst der Gegenwart sich nicht verheimlichen noch abschwächen lässt. **Heimatlos** im tiefsten Grunde steht das Werk des Künstlers, obwohl es doch wahrlich auch Arbeit ist, neben den lebensnotwendigen Werken der eigentlichen Arbeit, neben der Wissenschaft, neben Kirche und Staat. [Karl Barth]*

Sollte die Trope „Foreigners everywhere“ intentional darauf zielen, den Status der Heimatlosigkeit zu überwinden, so wäre auch das noch einmal kritisch zu hinterfragen. Man kann die Fremdheit natürlich auf die **Identität, Nationalität, Rasse, Geschlecht, Sexualität, Freiheit und Wohlstand der Künstler:innen** beziehen, aber dann bezieht man ein kulturgeschichtliches und außerästhetisches Moment in die Reflexion ein. Die zugrundeliegende These lautet dann, wie oben schon erwähnt, dass die jeweiligen Kunstwerke **Identität, Nationalität, Rasse, Geschlecht, Sexualität, Freiheit und Wohlstand** spiegeln.

Das ließe sich nur dann valide feststellen, wenn man nun gerade nicht vorab solche Künstler:innen auswählt, in deren Werk man als Kurator diese Motive bereits erkannt zu haben glaubt. Das ist schlicht *Selffulfilling Prophecy*, methodisch unsauber. Erst wenn die Betrachter:innen nicht vorab wüssten, von wem und woher das jeweils ausgestellte Werk ist, ließe sich die These erhärten.

*Von Anfang an ist die Moderne auch gekennzeichnet durch den Konflikt zwischen künstlerischer Avantgarde und breitem Publikum, das in der Orientierung an bestehenden Konventionen auf die moderne Kunst mit Unverständnis, Abwehr und Aggressionen reagiert. Die aus dem Streben nach Bewahrung oder Wiederherstellung traditioneller Einstellungen und Werte hervorgehenden antimodernistischen Tendenzen (**»Heimatkunst«-Bewegung seit 1890**) steigern sich in der Zeit des Nationalsozialismus zu einem auf Vernichtung ausgehenden Kampf derer, die sich als »gesund« empfinden, gegen die »kranke«, »dekadente« Moderne (Bücherverbrennung 1933; Ausstellung »Entartete Kunst« 1937) mit der Folge, dass die Moderne nach 1945 in Deutschland erst wiederentdeckt werden muss. Da die Moderne auch das traditionell-christliche Weltbild in Frage stellt, ist die Haltung der zeitgenössischen Christen der Moderne gegenüber eine ebenfalls eher ablehnende, wie sie dann ihren Ausdruck in dem weitverbreiteten Buch des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr (1896–1984) »Verlust der Mitte« (1948) gefunden hat. [Ev. Kirchenlexikon]*

Mein anderes Problem der Orientierung an der Regionalität und Ethnizität ist, dass damit der sog. Heimatkunst Vorschub geleistet wird. In Deutschland haben wir spätestens seit dem Nationalsozialismus und den von ihm geförderten Kunstbewegungen ein Problem mit der Heimatkunst. Meines Erachtens kann und darf die bildende Kunst selbst niemals Heimatkunst werden.

Der Kunst ist die Differenz, das Fremde konstitutiv eingeschrieben, sie ist das Andere zum großen Einverständnis. Vielleicht kann sie auf diese Bestimmung in einer befriedeten Gesellschaft verzichten, aber das ist beim aktuellen Stand der Welt reine Utopie. Für die Kunst der (europäischen) Moderne ist „Heimatkunst“ schlicht ein Schimpfwort. Kunst hat sich immer als Weltkunst und Weltsprache verstanden. Nur totalitäre Systeme – von denen es genug auf der Biennale in Venedig gibt – haben lange auf eine Präsentation von Heimatkunst bestanden. Erst die Kurator:innen, die den neuen identitätspolitischen Debatten folgten, die den Weltkunstcharakter bestritten und das Identitäre in den Vordergrund stellten, haben auf den Weltkunstausstellungen auch Heimatkunst präsentiert. Ich wiederhole noch einmal einen der im Magazin schon oft zitierten Sätze von Bazon Brock zu einer der früheren Documenta-Ausstellungen: „Kunst ist Gemeindebildung durch Differenzerzeugung“.

Weil Venedig als (kunst-)touristischer Hotspot dieser Erde es nahelegt, wiederhole ich an dieser Stelle **einen Text, der in der ersten Ausgabe des Magazins tà katoptrizómena stand**. Damals ging es um die Holzwege bei der Erkundung der Kunst der Gegenwart, um die Metaphern, anhand derer die Leistung der Kunst beschrieben wurde. Und der Text endete mit folgenden Worten:

*Es wäre nun abschließend Auskunft zu geben von der zeitgemäßen Reiserfahrung im Gebiet der Kunst, von den Eindrücken, die der Reisende dort bekommt, von seinen Begegnungen, Auseinandersetzungen, von den verschlungenen Pfaden der Ästhetik. Zunächst einmal wäre Zeugnis zu geben von der Andersartigkeit dieser Landschaft, die sich radikal von allen anderen Landschaftsformen unterscheidet. Während überall sonst die Wege und Straßen sinnvolle Verknüpfungen und Verbindungen von Orten darstellen, ist die Infrastruktur im Land der Ästhetik durch Holzwege bestimmt: Wege, die viel versprechend Erkenntnis, Fortschritt verheißen und doch als Sackgassen im Dickicht des Waldes enden. Anders, un-metaphorisch gesprochen: wo alle nicht-ästhetischen Diskurse ein automatisches Verstehen kennzeichnen, sei es, dass ein vorgefundener Gegenstand einem Begriff subsumiert wird, sei es, dass zu einem Begriff ein Begriff gebildet wird, gelingt dies im ästhetischen Diskurs nicht. Die **ästhetische Negativität** unterläuft jedes Verstehen, erweist jeden Versuch der begrifflichen Fixierung als Holzweg. Im Land der Ästhetik gibt es Dinge, Kunstwerke, Sätze, Themen, Ideen, die wir keiner Ordnung einfügen können, hier steht der Anschauung kein Begriff zur Verfügung. Zwar wollen wir auch im Gebiet der Ästhetik - wie aus unserer Alltagswelt gewohnt - unsere Landkarten aufschlagen, um den dort verzeichneten Pfaden zu folgen, aber dieser Versuch scheitert, im Land der Ästhetik steht keine passende Landkarte der Erkenntnis zur Verfügung. Und so bekommt der Intellekt Arbeit, er muss sich einen Weg durchs Dickicht bahnen, für den es keine Beschreibungen gibt. Dieser Prozess der Denkarbeit, diese Bewegung in der Landschaft Kunst kann als Er-Fahren des Ästhetischen, als ästhetische Erfahrung bezeichnet werden. Auf diese Art und Weise wird etwas er-fahren, das Folgen für alle anderen Reisen durch die verschiedenen Diskurse hat, eine Reiserfahrung, die das Streckennetz der Alltagsdiskurse in einem anderen Licht erscheinen lässt. Bisher hat nämlich die Reise durch die Landschaft Kunst nur begrenzt Folgen für die nicht-ästhetischen Diskurse, sie tangiert sie, wie man so schön sagt, nur peripher. Das wird anders, wenn wir die Landschaft Kunst verorten wollen. Wo befindet sich das Land der Holzwege, die Landschaft der immer wieder scheiternden Versuche, ein Kunstwerk, ein Musikstück, ein Gedicht verstehend zu begreifen? Hier zeigt nun die Erfahrung der Kunst des 20. Jahrhunderts, dass das Gebiet des Ästhetischen potentiell ubiquitär gedacht werden muss. Zu allem und jedem können wir uns ästhetisch verhalten, auch zu jedem theologischen Text, jeder moralischen oder ethischen Frage, d.h. wir*

können sie als/ wie ein Kunstwerk betrachten. Marcel Duchamp hat das am Beispiel des Flaschentrockners, des Fahrrad-Rads, des Urinoirs, der Schneeschaukel gezeigt, Joseph Beuys an diversen Materialien wie Fett, Filz, Wolle, Josef Kosuth an Texten aus einem Begriffslexikon, Jasper Johns an einer Flagge, Andy Warhol an Produkten aus der Warenwelt und der Kulturindustrie, die Gruppe NORMAL an Kunstwerken, die zu Kitsch abgesunken sind. Vor diesem Einstellungswechsel ist kein Diskurs, kein Thema, keine Idee und kein System geschützt. Ästhetik, so verstanden als ästhetische Negativität, ist ein Krisenpotential für jeden Diskurs, auch und gerade für den Theologischen. Das bedeutet kein Plädoyer für die ästhetizistische Auflösung der Diskurse, sie behalten weiter ihre Gültigkeit (innerhalb des Diskurses), nur büßen sie im Rahmen der ästhetischen Intervention ihre Allgemein-Gültigkeit ein. Ästhetik ist die postmoderne Sprengkraft in der Theologie, ein Holzweg mit ungeahnten Folgen.

Heute würde ich ergänzen: Ästhetik besitzt eben auch eine Sprengkraft gegenüber der politischen, postkolonialen, identitätspolitischen Ingebrauchnahme der Kunst in der Gegenwart.

Der Gedanke und die Gesinnung, dass alle Menschen vor dem Gesetze, wie vor Gott gleich seien, dass der Fremde wie der Einheimische behandelt werden soll, ist ebenfalls aus dem Gedanken der Gottesebenbildlichkeit des Menschen hervorgegangen und ist vom israelitischen Volke als ein Staatsgrundgesetz aufgestellt worden. Es war die erste Anerkennung eines Teiles der Menschenrechte. Die alten Völker dagegen, auch die Tonangeber der Zivilisation, haben dieses gegenwärtig als selbstverständlich anerkannte Recht durchaus nicht anerkannt. Wenn die Fremden, die in ihr Gebiet verschlagen wurden, nicht mehr geopfert wurden, so wurden sie doch unterdrückende Ausnahmegesetze, nur um eine Stufe höher als die Sklaven gestellt. Diese Lieblosigkeit gegen Fremde hat sich zur Schmach der Völker auch noch nach dem Untergang der alten Welt erhalten. [Heinrich Graetz]

Eine letzte Bemerkung muss sein. Es gehört zur Schande dieser Hauptausstellung der Biennale di Venezia 2024, dass sie dem Volk, das die Gastfreundschaft als erstes auf seine Fahnen geschrieben hat und dennoch wie kein anderes von der Welt als fremd bezeichnet, ausgegrenzt und verfolgt, ja vernichtet wurde, keinen Platz eingeräumt hat. **Es ist der blinde Fleck im Auge derer, die vom Globalen Süden reden und Judentum und Israel unter den weißen kapitalistischen Westen verorten und deshalb selbst zu politisch Fremden erklären.** Wer so etwas macht, hat die Geschichte nicht verstanden. Wie kann man eine Ausstellung unter dem Titel „Foreigners Everywhere“ organisieren und jenes Volk, das seit mehr als 2500 Jahren als fremdartig verfolgt und gequält oder zur Assimilation gezwungen wird, nicht berücksichtigen? Das ist ein intellektueller Offenbarungseid. Das macht die Ausstellung noch nicht antisemitisch oder israelkritisch, sondern einfach nur konzeptionell fraglich. Dass Israel und das jüdische Volk in der Hauptausstellung nicht vorkommen, aber wenige Schritte daneben bewaffnete Soldaten den israelischen Pavillon vor terroristischen Angriffen schützen müssen, dokumentiert eine Schiefelage im Kunstsystem.



VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Überall Fremde. Worin noch niemand war: Heimat, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 149 – La Biennale di Venezia, erschienen 01.06.2024

<https://www.theomag.de/149/pdf/am838.pdf>