Tà katoptrizómena
Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Einen anderen Blick ermöglichen

Mein Favorit:  *Der deutsche Pavillon 2026*

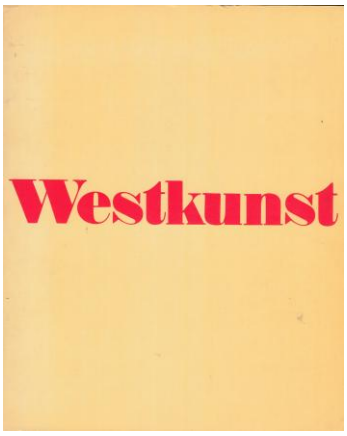
Andreas Mertin

Die Besuche auf der Biennale in Venedig sind immer viel zu kurz, um sich einen wirklich intensiven Eindruck zu verschaffen.[1] Die ästhetische Erfahrung ist dort zudem von (zu) vielen außer-ästhetischen Faktoren abhängig: Wie lang ist die Warteschlange vor einem Pavillon (z.B. vor dem österreichischen Pavillon mit der Performance von Florentina Holzinger). Wie sind die Lichtverhältnisse (die leider ungebrochene Neigung der Kunst-Szene zu platonischen Höhlen z.B. im langen Schlauch des Arsenale). Welche Erwartungen hatte man an einen Pavillon (aufgrund früherer Besuche oder der Vorberichterstattung der Presse). All das beeinflusst unsere spontanen Reaktionen vor Ort sehr stark.

Der Deutsche Pavillon ist dabei von derlei Faktoren besonders betroffen, ist er doch wie kaum ein anderer Pavillon in den Giardini durch die Architektur des Nationalsozialismus geprägt. Fast alle Künstler:innen der letzten Jahrzehnte haben sich mit der faschistischen Gestalt ihrer Herberge auseinandergesetzt, niemanden lässt das unberührt. Insofern kann man die Künstler:innen nur bedauern, die nicht einfach nur ihre Kunst ausstellen können, sondern sich zugleich notwendig (im Sinne einer zu wendenden Not) an einem reaktionären politischen Mythos abarbeiten müssen, der aktuell in seiner Pathetik zudem mehr oder weniger überraschend wieder auf Zustimmung stößt.

Die Kunst unterliegt zudem im Augenblick prekären Stimmungen. Sie wird sowohl von innen heraus zunehmend politisiert (dafür war der Politaktivismus der Künstler:innen und Kurator:innen der Biennale 2026 ein verstörendes Beispiel[2]) und zugleich steigt der politische Druck von außen auf das Betriebssystem Kunst.[3] Nun könnte man das auch als Herausforderung begreifen, künstlerisch zu reflektieren, wie die Kunst Resilienz, also Widerständigkeit[4] entwickeln kann – denn dass sie das muss, ist aktuell weltweit zu beobachten.

Ich war mit vielen Erwartungen und vielen Vorurteilen im Blick auf den deutschen Pavillon nach Venedig gereist. Viele *Erwartungen*, weil wir mit Studierenden der HfBK Hamburg zur Biennale reisten, zu deren Dozentinnen ja die beiden ausstellenden Künstlerinnen des deutschen Pavillons (Henrike Naumann und Sung Tieu) gehörten.

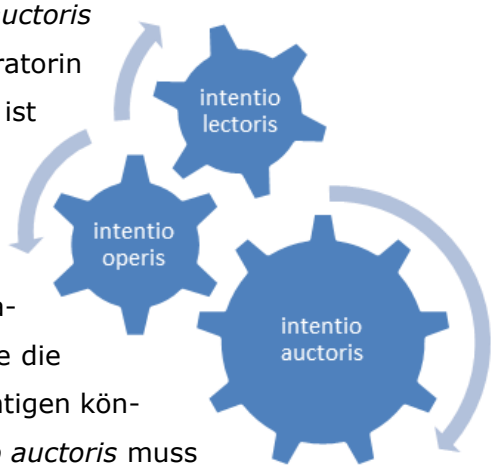


Aber ich hatte auch viele *Vorurteile*, weil in der Vorberichterstattung sehr viel diskutiert wurde über den wichtigen Beitrag des deutschen Pavillons zur deutschen Identitätsbildung im Blick auf das Leben in der DDR. Identitätspolitik und identitätspolitisches Denken sind nun wirklich nicht mein Ding, weil dabei so viele Wertungen und Deutungen eine Rolle spielen, die logischerweise mit meiner eigenen historischen Erfahrung wenig zu tun haben und oftmals auch mit ihr kollidieren. Das war schon vor 45 Jahren so, als uns pathetisch in Düsseldorf «Westkunst»[5] vorgestellt wurde, und es wird nicht besser, wenn nun in Venedig Ostverhältnisse beleuchtet werden sollen. Das kann funktionieren, die Gefahr, damit ideologische Konstruktionen zu bedienen ist freilich größer.

Aber schauen wir zunächst, was das Institut für Auslandsbeziehungen, das ja den Deutschen Pavillon in Auftrag gibt, zum diesjährigen Konzept schreibt:

> Der Deutsche Pavillon auf der Biennale Venedig 2026, kuratiert von Kathleen Reinhardt, zeigt Arbeiten von Henrike Naumann und Sung Tieu unter dem Titel *Ruin*. Der Titel erweckt Assoziationen und spielt mit ihnen. Während das englische Wort "ruin" auch architektonische und materielle Überreste bezeichnet, verweist das deutsche Wort "Ruin" auf einen Zustand des Zusammenbruchs – ob ökonomisch, gesellschaftlich oder moralisch. Das ifa–Institut für Auslandsbeziehungen ist als Kommissar für den deutschen Beitrag verantwortlich.
>
> Henrike Naumann und Sung Tieu greifen in ihren neu entstehenden Arbeiten auf Recherchen zur DDR und zur Transformationszeit nach der Wiedervereinigung 1990 zurück und zeigen, wie historische Brüche und Leerstellen in politischen, sozialen und architektonischen Strukturen fortwirken, die in unserer globalisierten Gegenwart präsenter denn je sind. Sie reflektieren die Architektur des Deutschen Pavillons und die deutsche Geschichte, indem sie den Ort künstlerisch neu besetzen. Mit einem Formenvokabular, das zwischen minimalistischer Klarheit und maximalistischer Opulenz changiert, nutzen beide Künstlerinnen das Gebäude als ambivalenten Spiegel gesellschaftlicher Dynamiken der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart.
>
> Von ihrer Nominierung im Mai 2025 bis zu ihrem plötzlichen Tod vor wenigen Wochen hat Henrike Naumann intensiv an ihrem Beitrag für den Deutschen Pavillon gearbeitet und konnte diesen noch fertigstellen. Das Team des Deutschen Pavillons arbeitet jetzt gemeinsam mit dem Studioteam von Henrike Naumann daran, ihre künstlerische Vision umzusetzen.
>
> Das grafische Konzept des Deutschen Pavillons hat Dan Solbach entwickelt. Die Typografie des Titels "Ruin" ist einem Graffito entnommen, das den letzten Pavillon der DDR auf der Biennale Venedig gekennzeichnet hat – ein schwarz-rot-goldenes "D.D.R." aus dem Jahr 1990.

In einer gewissen Weise bekommen wir so die *intentio auctoris* beschrieben, also das, was die Künstlerinnen und die Kuratorin mit der Ausgestaltung des Pavillons beabsichtigten. Das ist das Wichtigste, auf das man sich stützen kann und sollte. Aber es muss keineswegs mit der *intentio operis* übereinstimmen, also mit dem, was vor Ort in Venedig (insbesondere im Zusammenspiel beider Positionen) realisiert wurde. Es gibt Dynamiken, Querverbindungen, die die Künstler:innen bei der Planung noch gar nicht berücksichtigen können, und die das Werk dann verändern. Und die *intentio auctoris* muss schon gar nicht mit der *intentio lectoris* übereinstimmen, also dem, was die Menschen vor Ort am konkreten Objekt *erfahren*. Ich bin mir sogar ziemlich sicher, dass im konkreten Falle alle drei Perspektiven (Intentionen) deutlich auseinanderfallen. Und die *intentio lectoris* dürfte sich dramatisch danach differenzieren, woher jemand kommt, welche Vorkenntnisse, weniger der Kunst, als vielmehr der zeitgeschichtlichen Umstände er / sie mitbringt. Würde es Menschen aus den brasilianischen Favelas in den deutschen Pavillon in Venedig verschlagen, kämen ihnen die Plattenbauten vermutlich ziemlich luxuriös vor, käme Menschen sagen wir aus dem Berliner Villenviertel Grunewald oder Nikolassee, wäre der prekäre Charakter offensichtlicher. Aber selbst, wenn Menschen aus dem Westen Deutschlands kommen, hängt ja viel davon ab, ob sie sagen wir im Schlieperblock in Iserlohn oder in Duisburg–Marxloh großgeworden sind oder aber im beschaulichen Ostwestfälischen oder im Münsterland. Was ich damit sagen will, ist, dass die *intentio auctoris* nicht von allen Besucher:innen intuitiv nachvollzogen werden kann.



Nun könnte man mit Arnold Gehlen sagen, dass moderne Kunst ja immer kommentarbedürftig sei. 1960 vertrat er in «Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei»[6] die Auffassung, dass die moderne Kunst im Gegensatz zur überlieferten traditionellen Kunst ihre Fähigkeit verloren habe, sich den Betrachter:innen unmittelbar und selbsterklärend zu erschließen. Kunst sei subjektiv geworden, weshalb sie zwingend der theoretischen Erklärung und des begleitenden Kommentars bedarf, um verstanden und eingeordnet zu werden. Daran ist ebenso viel wahr wie unwahr. Unwahr ist die Behauptung, dass die frühere Kunst selbstevident war und nicht des Kommentars bedurft hätte. Die Bildende Kunst war seit frühesten Zeiten eine dezidierte Kultur der feinen Unterschiede.[7] Die Idee, der Müllergeselle des 16. Jahrhunderts habe noch die Kunst aus sich heraus verstanden, der technische Angestellte des 21. Jahrhunderts dagegen nicht, ist schlicht unzutreffend. Wahr ist, dass Kunst ohne Kontextualisierung nie funktioniert. Theodor W. Adorno hat das in den Minima Moralia am Beispiel der Zauberflöte einmal bündig so erklärt:

> *In der Tradition stehen hieß: das Kunstwerk als ein bestätigtes, geltendes erfahren; in ihm teilhaben an den Reaktionen all derer, die zuvor es sahen. Fällt das einmal fort, so liegt das Werk in seiner Blöße und Fehlbarkeit zutage. Die Handlung wird aus einem Ritual zur Idiotie, die Musik aus einem Kanon sinnvoller Wendungen schal und abgestanden. Es ist wirklich nicht mehr so schön.*[8]

Wenn wir etwa einer Arbeit von Olaf Metzel begegnen, die aus übereinandergeschichteten Absperrgittern besteht, muss uns jemand sagen, dass es sich um Kunst handelt und nicht um die Reste der letzten politischen Großveranstaltung. Erst dann de-funktionalisieren und de-kontextualisieren wir das Objekt und wenden uns ihm als einem Objekt ästhetischer Erfahrung zu. Das haben wir seit Marcel Duchamps «Readymades» gelernt.

Die Kunst im deutschen Pavillon ist daher in ihrer Wahrnehmung kontextabhängig und auch kommentarbedürftig. Niemand betritt den mittleren Raum des deutschen Pavillons und denkt, er ist in einer Verkaufsausstellung von Möbel aus der Produktion der DDR. Denn im Unterschied zur öffentlichen Arbeit von Olaf Metzel sind hier die Objekte in einem für die Kunst vorgesehenen Raum, einem White Cube, platziert, so dass wir sie gleich im Modus der Bereitschaft zur ästhetischen Erfahrung ansehen. Dennoch bleibt auch diese Kunst kommentarbedürftig, aber im konkreten Fall ist sie eben auch nicht hermetisch, sie kann ohne Probleme erläutert werden, was die ausliegenden Prospekte ja auch hinreichend getan haben.

Weshalb mir der deutsche Pavillon 2026 in der Gestaltung von Henrike Naumann und Sung Tieu so gefällt, ist nun gerade der Umstand, dass es mir so erscheint, dass er auf allen drei genannten Ebenen funktioniert und eine Stimmigkeit entwickelt. Beides sind stimmige Einzelkonzepte, die biographische und gesellschaftliche Erfahrungen verarbeiten. Vor Ort in Venedig funktioniert die Zusammenarbeit der Künstler:innen, ihre Arbeiten ergänzen und bereichern sich gegenseitig, ohne dass sie zu einer Einheit verschmelzen. Das ist nicht selbstverständlich, 2024 war das beim deutschen Pavillon nicht der Fall, es waren schlicht zwei völlig divergente Kunstpositionen. 2026 ist das anders.

Sung Tieu: Die Fassade als Erinnerungsträger

Wie in der Konzeption beschrieben verändert Sung Tieu den Pavillon grundlegend. Die monumentale Fassade wird mit einer Trompe-l'œil-Verkleidung versehen, die an die Ruine eines DDR-Plattenbaus erinnert – konkret an ein Wohnhaus in der Berliner Gehrenseestraße, in dem Tieu als Kind lebte. Dort waren zunächst vietnamesische Vertragsarbeiter untergebracht, später Menschen mit unterschiedlichen Migrationsgeschichten. Damit vollzieht sich eine symbolische Umkehrung: Die nationalsozialistisch umgestaltete Architektur des deutschen Pavillons wird optisch von einem sozialistischen Wohnblock überlagert. Der repräsentative Nationalbau wird einer Architektur des Alltags und der Migration gegenübergestellt. Geschichte erscheint nicht mehr als stringente nationale Erzählung, sondern als Überlagerung verschiedener Erinnerungen. Tieu interessiert sich seit Jahren für Bürokratien, Migration und staatliche Gewalt. Auch im Inneren arbeitet sie mit Dokumenten, Materialien und minimalistischen Installationen, die zeigen, wie Verwaltung Identitäten formt und Menschen ein- oder ausschließt.

Henrike Naumann: Deutsche Wohnzimmer als politische Räume

Henrike Naumanns Installation **„The Home Front"** untersucht die Nachkriegsgeschichte Deutschlands anhand von Wohnräumen, Möbeln und Einrichtungsgegenständen. Naumann arbeitet seit Jahren mit originalen Möbeln aus Ost- und Westdeutschland. Für sie sind Wohnzimmer keine privaten Rückzugsorte, sondern politische Räume. In ihnen spiegeln sich: Konsumideale, gesellschaftliche Umbrüche, rechte Ideologien, Wiedervereinigung, wirtschaftlicher Wandel. Möbel werden zu historischen Dokumenten. Die scheinbar harmlose Einrichtung erzählt von Machtverhältnissen, Erinnerung und sozialer Herkunft.

Ordnet man «**RUIN»** in die Geschichte der künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Gestalt des deutschen Pavillons ein, so wird das Gebäude dieses Mal nicht zerstört oder entkernt. Seine historische Last wird mit anderen deutschen Erinnerungslandschaften überlagert. Nationalsozialismus, DDR, Migration und Wiedervereinigung werden als miteinander verflochtene Geschichten gelesen. Die Ausstellung fragt also weniger danach, was Deutschland ist, sondern welche Schichten deutscher Geschichte heute gleichzeitig sichtbar sind. Ruinen erscheinen dabei nicht als Ende, sondern als Orte, an denen unterschiedliche Zeiten und Erfahrungen übereinanderliegen. Gerade im Kontext der Biennale 2026 wirkt dieser Ansatz bemerkenswert: Während viele Länder ihre nationale Identität präsentieren, nutzt der deutsche Pavillon den Begriff der Nation, um dessen Widersprüche offenzulegen. Statt eines geschlossenen Selbstbildes entsteht ein vielschichtiges Geflecht aus Erinnerung, Migration, Architektur und politischer Geschichte.

P.S.



Bleibt zum Schluss noch die Frage nach den Marienkäfern im rechten Seitenflügel des Gebäudes, die von den Kindern der Besucher:innen mit Begeisterung aufgenommen wurden, für Kunstbetrachter:innen aber eher einen ambivalenten, bis kitschigen Eindruck hinterließen. Aber diese Ambivalenz ist natürlich gewollt. Sung Tieu sagte in einem Interview mit dem Kunstforum International, für sie stünden die Marienkäfer für zwei gegensätzliche Phänomene: einerseits seien sie «wie ein Befall, eine Plage mit 800 Schokoladen-Marienkäfern». Andererseits seien sie aber auch «eine Hommage an meine Mutter, für die sie Glück und Hoffnung symbolisieren.» Dem wird man folgen können, es erinnert an eine Utopie von Adorno:

> *Einer Menschheit, welche Not nicht mehr kennt, dämmert gar etwas von dem Wahnhaften, Vergeblichen all der Veranstaltungen, welche bis dahin getroffen wurden, um der Not zu entgehen, und welche die Not mit dem Reichtum erweitert reproduzierten. Genuss selber würde davon berührt, so wie sein gegenwärtiges Schema von der Betriebsamkeit, dem Planen, seinen Willen Haben, Unterjochen nicht getrennt werden kann. Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, »sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung« könnte an Stelle von Prozess, Tun, Erfüllen treten und so wahrhaft das Versprechen der dialektischen Logik einlösen, in ihren Ursprung zu münden. Keiner unter den abstrakten Begriffen kommt der erfüllten Utopie näher als der vom ewigen Frieden.*[9]

Anmerkungen

[1] Ich besuche eine normale Documenta inzwischen an 15 bis 30 Tagen. Das ist der lokalen Nähe geschuldet und den Zahlreichen Fortbildungen, die ich in dieser Zeit für Gemeinden und Pastoralkollegs veranstalte. Auf einer Biennale bin ich maximal sechs Tage. Das reicht nicht. Bei einer Documenta kann ich am Ende sagen, ich habe so gut wie jeden Ausstellungsort und nahezu jedes Kunstwerk gesehen, für die Biennale gilt das nicht einmal ansatzweise.

[2] Vgl. Mertin, Andreas (2026): Ein Festival der Antisemiten? Die Anti-Israel Koalition von Biennale-Partizipanten. In: tà katoptrizómena Jg. 28, H. 160. https://www.theomag.de/160/PDF/MeMi49.pdf.

[3] Mertin. Andreas (2026): How dare you! Die Europäische Union und die Biennale in Venedig. In: tà katoptrizómena, Jg. 28, H. 161. https://www.theomag.de/161/PDF/am906.pdf.

[4] Vgl. Rancière, Jacques (2008): Ist Kunst widerständig? Berlin.

[5] Vgl. Baumgartner, Marcel; Glozer, Laszlo; König, Kasper (1981): Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939: Köln.

[6] Gehlen, Arnold (1960): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt a.M., Bonn.

[7] Bourdieu, Pierre (2000): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main.

[8] Adorno, Theodor W. (2004): Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Frankfurt.

[9] Ebd.