

WELTKUNST

N°4 November 2013

Seit 1930

Kennen wir uns? Der Siegeszug des Retrofuturismus

DIX
1912

Chinas Malerei Eine Jahrtausendschau in London *Cooles Miami* Die Kunstmesse unter Palmen
Schätze im Bungalow Die spektakuläre Altmeister-Sammlung des Werner Marks

FERNWIEH NACH GESTERN

Zitieren, kopieren, rekonstruieren: Die Kunst von heute liebt ihre Vorväter. Sie bedient sich in der Vergangenheit, auf der Suche nach einem eigenen Weg in die Zukunft. Dieser Retrofuturismus zeigt uns, dass die Geschichte aufregend bleibt

Von Kolja Reichert



Der „Playboy“ druckte 1963 ein Gespräch zwischen Science-Fiction-Autoren wie Isaac Asimov und Ray Bradbury; es kreiste um die Frage, wie der Mensch am Ende des 20. Jahrhunderts leben würde: Das Bett weckt ihn morgens durch sanftes Rütteln, auf einem Monitor erscheinen die Termine des Tages. Ein Roboter hat schon Kaffee gekocht, ein anderer fährt den Mann (natürlich, ein Mann) vom hundertsten Stock auf Straßenniveau, wo ein Roboter-taxi wartet, das ihn zur Arbeit bringt. Abends geht es mit dem Date zum Insel-Hopping nach Hawaii.

Was sich die Herren wohl nicht hätten ausmalen können, ist, dass der Mann des frühen 21. Jahrhunderts sich mit Vorliebe ganz ähnlich kleiden sollte wie sie, Karohemden, Wolljacken und Hornbrille. Und dass er sich um altmodische Fernsehgeräte versammelt, auf denen die Utopisten selbst als Wiedergänger ein virtuelles Fortleben finden – in Sechzigerjahrearchitektur angeregt in Zukunftsprojektionen vertieft.

Gerard Byrnes Videoinstallation „1984 and Beyond“ von 2005 zeigt beispielhaft, wie sich das Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft grundlegend gewandelt hat. Gewissenhaft weist der Künstler darauf hin, dass seine Reinszenierung des „Playboy“-Gesprächs genau so viele Jahre vom George-Orwell-Jahr entfernt war wie damals das Gespräch selbst. Als hätte sich um 1984 der Raum gekrümmt und die Zeit begonnen, rückwärts zu laufen.

Und, hat sie das nicht? Als die fein sortierten Linien der Moderne plötzlich zu architektonischen Wolpertingern mit gotischen Geweißen und barocken Tätzen morphen? Als man nach konzeptueller Konzentration und Zurückhaltung plötzlich alles malen und montieren durfte und

*Der Koreaner Gimhongsok verweicht
Robert Indianas „Love“-Ikone, 2012 (o. li.);
der Chinese Liu Ye träumt vom Bauhaus,
2013. Seite 24: Neo-Konstruktivismus mit
Kugelschreiber und Textmarker, Bernd
Ribbeck, 2010 (Sammlung Schnetkamp)*





die Geschichte zusammenschmolz auf einen grellen Strahl aus reiner Gegenwart, der entflammt mit einem Laserstrahl „No Future“ an die Wände schrieb?

Und zwanzig Jahre später begannen dann im Schatten hypertropher Großskulpturen und Videoscreens auf einmal wieder diskret sortierte Hölzchen und Stöckchen Räume zu vermessen wie es Imi Knoebel und Blinky Palermo in den Sechzigern vormachten, als sie den russi-

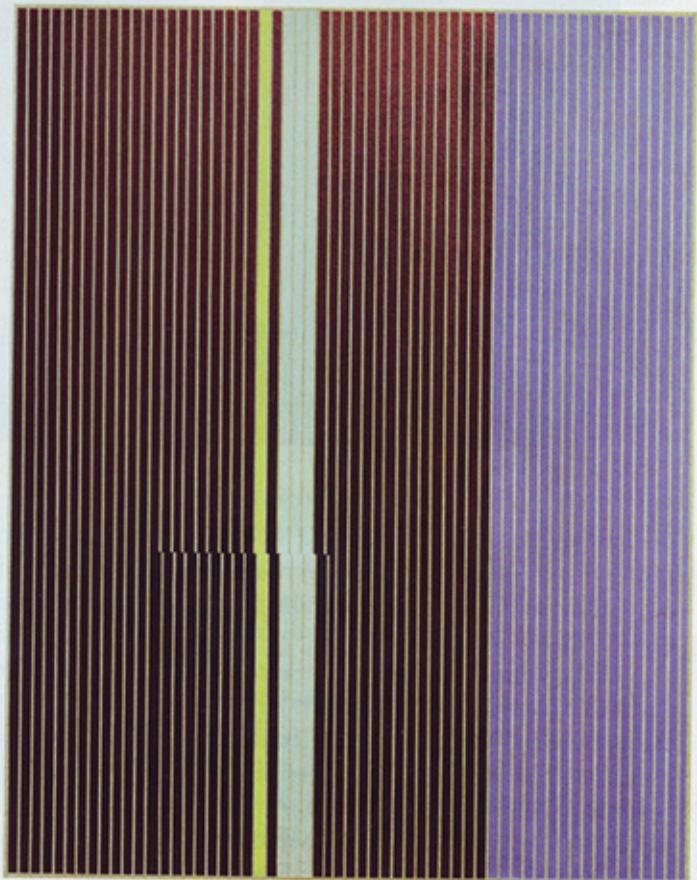
schen Konstruktivismus wiederentdeckten. Feiningers und Albers' Auffächerungen von Form und Farbe gerannen in den zarten Händen der Nachgeborenen zu modischen Statements, und in Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie ratterten zur 5. Berlin Biennale die Acht-Millimeter-Projektoren neben neokonzepuellen Installationen, die nach akribischen Recherchen in Schwarz-Weiß-Aufnahmen vergessene Ecken der Moderne auskund-

Der Grieche Stelios Faitakis malt im alten byzantinischen Stil, wenn es um Konflikte von heute geht: „The Dream“, 2008

schafteten. Der Moderne, in der documenta-12-Kurator Roger M. Buergel „unsere Antike“ erblickte. Das geschichtslose Mittelalter der Neunziger war vorüber, und unter dem Eindruck auseinanderdriftender Gesellschaften bei gleichzeitiger Vernetzung begannen viele in der Kunst



*Jeppe Hein lässt Lucio Fontanas Leinwandschnitte in Spiegel-
folie wieder aufleben (o. li.), während die Brasilianerin Roberta
Lima die Körper-Traktierung des Wiener Aktionismus samt
Schwarz-Weiß-Foto nachstellt (oben). Giovanna Sarti malt der-
weil im Jahr 2012 so, als hätte sie sich ins Informel der
Fünfziger verirrt. Unten: Streifenbild von Herbert Hinteregger*



von einer neuen, kommenden Gesellschaft zu sprechen. Bis die aber kommt, zählt man ab, was bisher geschah.

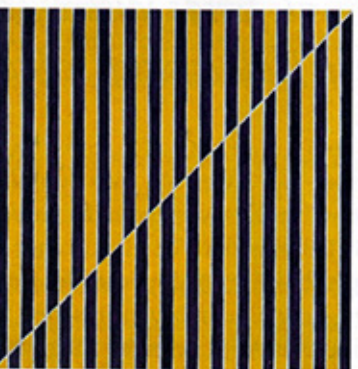
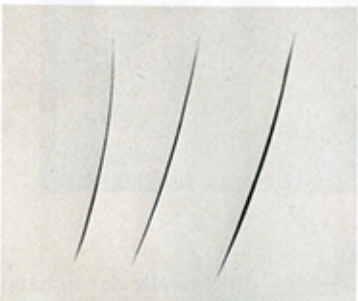
Die 1960er-Jahre waren die Hochzeit von Science-Fiction; man projizierte die Gegenwart in die Zukunft. Die 2000er- und 2010er-Jahre sind die Zeit des Retrofuturismus. Man wirft die Gegenwart in die Vergangenheit zurück, schickt Echolote in die Tiefe, als fände unsere Zeit aus sich selbst heraus keinen Halt. Schaut man sich unter aktuellen Werken um, auf Gruppenschauen und Messen, ist schnell klar: Die Gegenwart hat Fernweh. Aber da sich Zukunft niemand mehr so richtig vorstellen kann, wirft man, ihr den Rücken zugewandt, verzauberte Blicke in die Labyrinth der Vergangenheit – schmilzt Robert Indianas „Love“-Skulptur ein bisschen an (Gimhongsok), legt Lucio Fontanas Schnitte neu in Spiegelfolie auf (Jeppe Hein) oder malt ein aufgeklapptes Buch, in dem „Bauhaus“ steht (Liu Ye).

Stellten Kunstwerke mal Bewerbungen auf die Zukunft da, so sind die Messen heute voll mit Fanpost an Verstorbene. Damit auch niemand die Bezüge zum Wiener Aktionismus übersieht, dokumentiert Roberta Lima, Jahrgang 1974, sich ausgerechnet in Schwarz-Weiß, wenn sie verschnürt und bandagiert in eine Kiste steigt, wie neben Rudolf Schwarzkogler ins Grab.

Auch Gerard Byrne arbeitet mit Acht-Millimeter-Projektoren und Schwarz-Weiß-Fotografien, bei denen schwer zu sagen ist, welchem Jahrzehnt sie entstammen (diesem). Sein archivarischer Blick scheint den Romanen W. G. Sebalds († 2001) entliehen, der die gespenstische Präsenz des Vergangenen aufzurufen weiß und vielleicht deshalb zur Lieblingslektüre vieler zeitgenössischer Künstler zählt – neben Hannah Arendt († 1975), Walter Benjamin († 1940) und der schillernden Vordenkerin eines entfesselten Do-it-yourself-Kapitalismus, Ayn Rand († 1982). Manchmal steht ein karger Gipsbaum neben Byrnes Monitoren, Nachbau eines verschollenen Bühnenbilds Giacomettis für Becketts „Warten auf Godot“. Dort, 1960, sind wir jetzt ungefähr angelangt, Figuren aus Beckett-Stücken, als die man uns nur deshalb nicht erkennt, weil wir ein bisschen schneller sprechen.

Wenn sich die Gegenwart nicht in Fragen fassen lässt, kann es sehr befriedigen, stattdessen alte Fragen immer wieder neu zu sortieren. Kaum noch eine Großausstellung, die ihre Setzungen nicht in Klassiker aus früheren Jahrhunderten einhängt. So rief die 6. Berlin Biennale Adolf Menzel an, um den Ausweg aus den Retroschleifen in einen existenziellen Realismus zu weisen.

Alte Vorbilder der jungen Kunst



Aus dem Fundus der Moderne, von oben: „Le feu“ von Wols, 1947/49; Lucio Fontanas „Concetto spaziale, Attese“ von 1961; Foto des Wiener Aktionisten Rudolf Schwarzkogler, 1965; Frank Stella, „Agadir II“, 1965.

Die 13. Istanbul Biennale empfahl Künstler der Siebziger, etwa Gordon Matta-Clark, als Leitfiguren für die Rückeroberung des öffentlichen Raums. Selbst die Kunsthalle Wien hat für ihre Gegenwartsbefragung „Salon der Angst“ den Barockmaler Ferdinand van Kessel von gegenüber aus dem Kunsthistorischen Museum geholt.

Und als sei den Zeugnissen der eigenen Zeit nicht mehr zu trauen, lockt die Londoner Frieze Masters seit letztem Jahr auch Gegenwartssammler nach Flandern und Ägypten, zwischen grau getünchten Salonwänden, mit denen sich der einstige Marktplatz für Böses und Gewagtes nun modebewusst dem Museum der alten Kunst angleicht. Auch drüben auf der Frieze Art Fair, bei den angeblich Gegenwärtigen, sortiert etwa Nan Goldin, die in den Achtzigern mit reiner, unverstellter Gegenwart in die künstlerische Fotografie einbrach, Details von alten Meisten setzkastenartig neben die eigenen Bilder. Kennerhafte Ehrerbietung? Leichenfledderei? Oder schlicht ein „Dialog“, wie man das gerne nennt, wenn Künstler in bestehende Sammlungen „intervenieren“?

Wie Vergangenheit und Gegenwart einander bereichern können, führen auf ökonomischer Ebene die Profiteure des auseinanderbrechenden Galeriemarkts wie Zwirner, Gagosian und Hauser & Wirth vor, die ihre Stellung mit der Diversifizierung ihrer Portfolios durch Nachlässe sichern. Aus diesen stemmen sie Retrospektiven, für die Museen kaum eine Wahl haben als ihre Werke herzuleihen, da sie selbst sich diesen Maßstab kaum leisten könnten. Stand Kunst lange in Reibung mit größeren gesellschaftlichen Aufbrüchen, scheint sie heute im Devotionalienhandel vergangener Aufbrüche gefangen.

Warum das Geld einer Biennale der Gegenwartskunst für Neuproduktionen von Gegenwartskunst ausgeben, denkt sich wohl Kasper König, der 2014 zur Manifesta 10 in St. Petersburg die fraglos großartigen Gegenwartskünstlerinnen Maria Lassnig (Jahrgang 1919) und Marlene Dumas (Jahrgang 1953) einlädt, die Eremitage umzusortieren. Mit Rekonstruktionen der Ausstellungen „Kapitalistischer Realismus“ von 1963 in der Kunsthalle Düsseldorf und Harald Szeemans „When Attitudes become Form“ von 1969 in der Fondazione Prada in Venedig ist in diesem Jahr auch das Kuratieren selbst in die Phase seiner Historisierung eingetreten. Weiter lässt sich die Versenkung in Vergangenheit kaum treiben.

Aber handelt es sich hier wirklich um Versenkung, oder passiert beim Rekonstruieren, Samplen und Kopieren, bei Zitat,



Selbst die einst so wilde Nan Goldin ordnet ihre Love-and-Drugs-Fotos jetzt in die Kunstgeschichte ein: „The Back“, 2011

Für solche Ansätze führte der Theoretiker Nicolas Bourriaud den Filmbegriff der Postproduktion in die Kunst ein: Wie Programmierer oder DJs schaffen Künstler Werke, indem sie im Rearrangieren neue Pfade durch die Geschichte legen – und die steht nach der Digitalisierung und Vernetzung der Archive in nie dagewesener Breite zur ständigen Verfügung.

Wenn die Kunstgeschichte bei der Online-Bildersuche am flüchtigen Blick des aufmerksamkeitsgestörten Betrachters vorbeirast, dann drängen sich neue Ausdrucksformen auf. In sich abgeschlossene, auf Einzigartigkeit pochende Stellungnahmen scheinen weniger plausibel. Dann verstehen künstlerische Gesten sich unweigerlich als offen für Resonanzen oder Rückkopplungen aus der Vergangenheit, in denen im besten Fall auch die Möglichkeit von Zukunft durchklingt.

In Debatten um Popmusik wird seit einigen Jahren das Wiederholen alter Formen diskutiert, für das der Musikjournalist Simon Reynolds den Begriff der „Retromania“ prägte. Jüngere Kollegen wie Adam Harper oder David Keenan hören feiner hin und erkennen neben nostalgischem Plagieren ein Auffächern des festen Werkes zu Quanten, Variablen und Konfigurationen, durch die Heimsuchungen des Vergangenen geistern können, ohne je wieder das Selbe zu sein.

Nicht nur ihre Hinterlassenschaft, sondern die Geschichte selbst ist für Künstler Material und Medium geworden. Es wird Zeit gestaltet und gefaltet, und ex negativo ergeben sich vielleicht auch eigene Positionsbestimmungen. Es gilt, beim Wandeln im Wald der ewigen Wiederkehr den müden Gag zu unterscheiden von der erfrischenden Neuvermessung, für die etwa Herbert Hinteregger stehen kann: Farbstreifen haben Agnes Martin, Frank Stella und viele andere schon gemalt, doch Hinteregger trägt mit Kugelschreiber auf und verwandelt Zweckmäßiges in metallic schimmernde Oberflächen aus satter und diskret-frivoler Farbigkeit. Hin und wieder ist ein Ausschnitt verschoben wie von digitalen Bildfehlern. Solche Malerei begreift sich weniger als Bildtafel denn als Display. Sie trägt der im Internet verflüssigten Wahrnehmung Rechnung und setzt ihr dennoch einen Widerstand entgegen – als Reflektor, der das, was in ihn eingeht, um wenige entscheidende Milligrad verrückt. ×

Remix und Pastiche nicht tatsächlich etwas anderes? „Bilder in Anführungszeichen“ nennt Gerard Byrne seinen Umgang mit Vergangenheit. Das ist eine gute Formel dafür, wie sich heute viele Künstler ihren Werken nähern.

Geklaut wurde in der Kunst schon immer, nicht erst als Roy Lichtenstein Picasso nachmalte oder Andy Warhol die Mona Lisa vervielfältigte. Wenn Elaine Sturtevant Warhols Siebe auslieh, um dessen „Flowers“ nachzudrucken, mochte das Ergebnis gleich aussehen, und dennoch unterschied sich ihre Geste von der Warhols so sehr wie das Signieren eines Urinals davon, ein Urinal im Einzelhandel anzubieten. Die Appropriation Art problematisierte die Möglichkeit einer Kopie, stellt doch jede Bezugnahme selbst wieder eine neue Geste dar.

Das Vergangene überschreiben und sich selbst als reine Gegenwart setzen: Dieses klassische Modell schöpferischer Avantgarde fand seine Ikone in Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ von 1915. Dabei kündigte schon Gustave Courbet 1866 mit dem kopflosen Frauenakt „Der Ursprung der Welt“ bestehende Gesellschaftsverträge auf. Die Idee der Schöpfung wurde von Courbet aus dem Genius ins Genital verlegt, also in den Körper und damit auch in die Gesellschaft. Es handelt sich übrigens um eins der meistkopierten Werke: Man denke an Sherrie Levines Vervielfältigung zu 18 Postkarten, an Tanja Ostojić, die dem unbekanntem Modell einen Slip mit EU-Flagge anzog, um auf Diskriminierungen osteuropäischer Frauen hinzuweisen; oder an Rose-

marie Trockel, die anstelle der Schambehaarung eine fette haarige Spinne malte. Hier ist die Wiederkehr von Verdrängtem ins Gespenstische gewendet.

Das lineare Fortschrittsmodell der Avantgarden: Sein letztes Aufbäumen erfuhr es vielleicht in den Ermächtigungsgesten der Young British Artists in den Neunzigern. Bei ihnen gingen Schock und Widerstand allerdings schnell mit der Überbietungslogik der Märkte in eins und liefen sich leer. Heute suchen auch einstige YBAs wie Michael Landy oder Mark

Man schickt Echolote in die Tiefe, als fände unsere Zeit keinen Halt aus sich selbst.

Wallinger das Gespräch mit den alten Meistern. Dagegen versetzen der Grieche Stelios Faitakis oder der Pakistaner Imran Qureshi aktuelle Motive in alte Kunstformen – der eine in byzantinischen Stil, der andere in die Malerei der Mogulhöfe.

Bilder in Anführungszeichen: Das steht für mehr als schlichtes Anzitieren. Es steht vor allem für grundlegend geänderte Haltungen gegenüber dem Einzelbild und der Geschichte. Wenn Duchamp-Epigone Saädane Afif für eine Ausstellung von seriellen Bildern Peter Roehrs aus den Sechzigerjahren Musik komponieren lässt, dann schlägt er eine neue Art von Zeitgenossenschaft vor, die zwischen Lebenden und Verstorbenen weniger trennt.