

Außenansicht Pavillon Deutschland, 2009  
unten: LIAM GILLICK (geb. 1964) und Kurator Nicolaus Schafnaußen



170

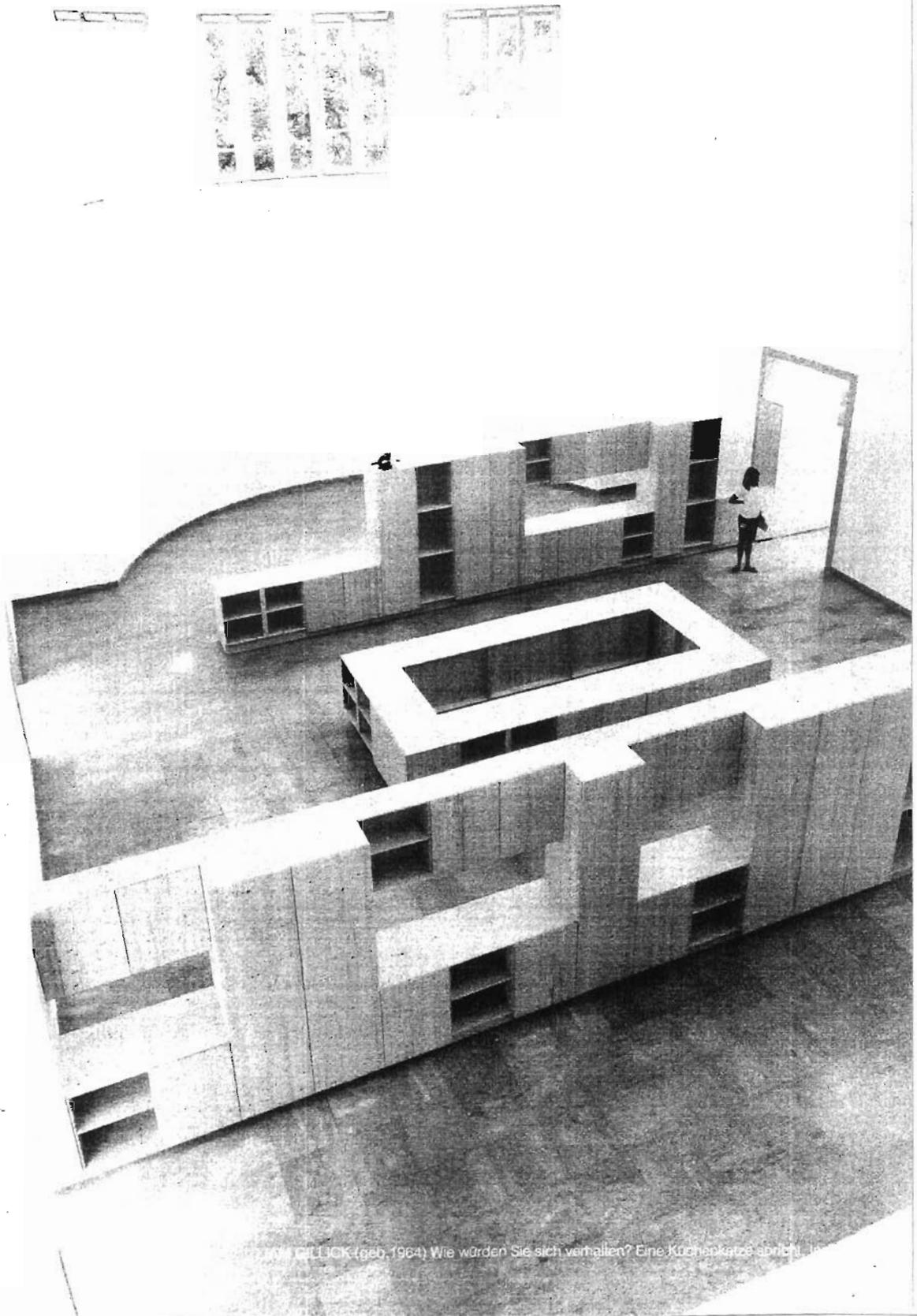
**53. BIENNALE VENEZIA 2009**

DEUTSCHLAND: LIAM GILLICK

KUNSTWERK: PAVILLON DEUTSCHLAND / ORT: GIARDINO

## DIE TROJANISCHE KATZE

Welch ein Glück: ein Brite, Jahrgang 1964. Geboren, als die Beatles gerade begannen, das Lebensgefühl und die Jugendkultur aufzumischen. Endlich einer, der unbefangen und ohne Vorbelastung an die Sache herangehen kann – derlei Reaktionen löste die Nachricht aus, dass Liam Gillick die Bundesrepublik Deutschland auf der Biennale vertreten werde. Ist doch kein Pavillon auf dem Gelände der internationalen Kunstausstellung derart oft mit seiner Vergangenheit konfrontiert worden wie der deutsche. Wieder und wieder haben Künstler mit ihren Beiträgen geschichtsbezogene Tiefenbohrungen vorgenommen. Joseph Beuys vollzog sie real und symbolisch, indem er 1976 für seine Installation „Straßenbahnhaltestelle Tramstop Fermata del Tram, 1961-1976, A Monument to the Future“ ein Rohr hinab zum Wasserspiegel der Lagune treiben ließ; neben den anderen Elementen, insbesondere einem deformierten Stück Schiene, ließ sich der Schutt, der bei dem Bohrloch lag, als Hinweis auf die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs lesen – auch wenn Beuys den historischen Horizont weit über das Tausendjährige Reich hinaus gespannt hatte. Am deutlichsten wurde später Hans Haacke, als er 1993 (inzwischen war der Biennale-Turnus von den geraden Jahren auf die ungeraden umgestellt worden) den deutschen Pavillon unter dem Titel „Germania“ in ein teutonisches Trümmerfeld verwandelte – mit einem Foto, das an Adolf Hitlers Biennale-Auftritt 1934 erinnerte, und mit der vergrößerten Nachbildung einer 1-D-Mark-Münze, die sich als Hinweis auf post-faschistische Kontinuitäten auffassen ließ. Selbst Gregor Schneiders „Totes Haus u r“, wiewohl 2001 als labyrinthische Raumkapsel und psychodynamisch aufgeladenes Gedenkgehäuse für ein Allerweltsleben errichtet, deutete durch die Einbeziehung scheinbar unterirdischer Feuchtgebiete an, dass die Bundesrepublik noch ein paar Leichen aus der NS-Zeit im Keller haben könnte. Am Ende aber war keiner so radikal wie Liam Gillick. Er machte gar nichts. Er änderte weder die Farbgebung, noch die räumliche Disposition, verhüllte keine Fassade, verdunkelte kein Fenster, entfernte keinen einzigen Nagel, kein Schraubchen, nichts. Rein



LAUTNERBEITRÄGE: SHAPPO  
53. BIENNALE VENEZIG  
DEUTSCHLAND

JAMES GILLICK (geb. 1964) Wie würden Sie sich verhalten? Eine Küchenkatze abritzen, 1998

lon präsentieren.

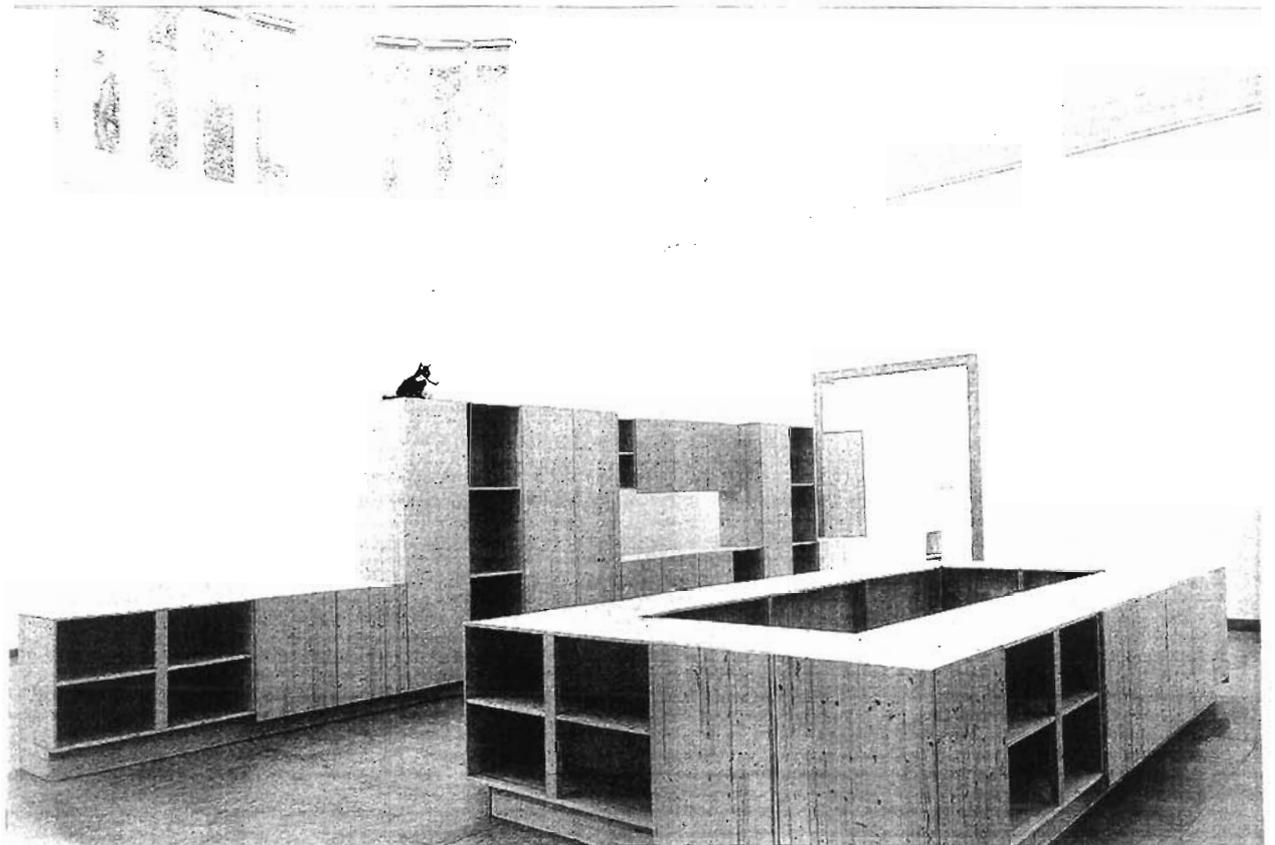
Manche halten diese absolute Enthaltung für das beste an Gillicks Biennale-Beitrag. Sie finden, das 1938 im Sinne totalitaristischer Herrschaftsarchitektur modernisierte Gebäude gebe nun seine ganze Schönheit zu erkennen. Damit sind sie bereits auf das Argumentations-Dispositiv des Künstlers eingeschwenkt. Denn das eigentliche Thema, dem Liam Gillick in seinen Schriften ebenso wie in seinen Rauminterventionen nachgeht, ist nicht die Architektur autoritär-repressiver System, sondern der Funktionalismus, der während des Kalten Kriegs in der Phase des Wirtschaftsaufschwungs als internationaler Stil mit klarer ideologischer Botschaft durchgesetzt wurde. Funktionalismus – das sollte Form gewordener Fortschritt sein, gepaart mit den Idealen der Demokratie. Solcherart vom Zeitgeist beflügelt wurde die funktionalistische Gestaltungsmethode zum tonangebenden Paradigma des Konsumismus. Die Lebenswelt, die mit dieser Methode gestaltet, modelliert und eingerichtet wurde, ist der Gegenstand, mit dem sich Gillick in seinen Ausstellungen durchgängig auseinandergesetzt hat. Folglich galt auch eine der ersten Fragen, auf die der Künstler bei den Vorarbeiten zu **Venedig** stieß, dem stilistischen Zustand des Deutschen Pavillons. Warum steht er – abgesehen von den längst entfernten nationalsozialistischen Machtsymbolen – noch genauso da wie nach dem Umbau durch das NSDAP-Mitglied Ernst Haiger? Weshalb hat man die Architektur bewahrt, obwohl doch in den 1950er-Jah-

ren durchgreifende Umgestaltungspläne vorlagen, ja sogar ein Abriss diskutiert wurde, der im Einklang mit der allgemeinen Aufbruchstimmung jener Jahre einen unbelasteten Neuanfang eröffnen sollte?

Wäre es Gillick allein um die Zuspitzung dieser Frage gegangen, hätte er die Sprengung des Gebäudes samt nachfolgender Volksbefragung oder Parlamentsdebatte vorgeschlagen, um eine eindeutige Entscheidung zu provozieren: Neubau oder Rekonstruktion? Vielleicht hätte sich dann eine ähnliche Debatte ergeben wie beim Berliner Stadtschloss, dessen barocke Ruine dem Palast der Republik weichen musste, bis dieser selbst Opfer politischer Umorientierung wurde. Liam Gillick blieb hingegen seinem Grundinteresse treu und beschäftigte sich zunächst mit den Plänen des Documenta-Initiators Arnold Bode, der das Erbstück aus Deutschlands brauner Epoche ästhetisch entschlacken und auf den aktuell gültigen Stand bringen wollte. Gillick verdeutlichte sich Bodes Vision mit Hilfe eines Modells, das beinahe Teil der venezianischen Ausstellung geworden wäre. Dann aber entschied sich der Künstler, ganz auf die Wirkung einer raumgreifenden Innenarchitektur zu setzen, die sich als Hybrid einer gängigen Kücheneinrichtung aus massivem Echtholz darstellt: eine fortgesetzte Multiplikation von Hochschänken, Oberschränken und Unterschränken mit integrierten Arbeitsplatten nebst Halogenleuchten.

„IKEA“ war flugs als pointierter Kommentar zu hören. Er war nicht ganz unrichtig. Immerhin hat das

LIAM GILLICK (geb 1964) Wie würden Sie sich verhalten? Eine Küchenkatze spricht. Installation.



schwedische Möbelhaus Prinzipien massenkompatibel gemacht, wie sie einst von den Protagonisten einer auf rationales und effizientes Design bedachten Moderne aufgestellt wurden: Margarte Schütte-Lihotskys „Frankfurter Küche“ gilt da als Musterbeispiel. Zugleich war der Einwurf „IKEA“ doppelt falsch, denn weder sind Produkte wie Billy, Bonde oder Träby aus gleich hochwertigen Materialien gefertigt wie Gillicks Kunstmöbel, noch ist das perfekt getischerte Ensemble durchweg aus standardisierten Elementen hergestellt: Die Sockel wurden offensichtlich in sorgfältiger Handwerksarbeit den Unebenheiten des Pavillonbodens angepasst. Das scheinbar nebensächliche Detail berührt ein kritisches Moment aller Rationalisierungen, also auch der funktionalistischen Architektur und des funktionalistischen Designs: Was nicht ins Raster passt, läuft Gefahr ignoriert oder eliminiert zu werden. Oder aber es muss, wie im Deutschen Pavillon, einiger Aufwand getrieben werden, um den Schein **rationaler Stringenz** zu wahren. Das System geht nicht auf? Dann wird es eben zurechtgebastelt, bis es passt.

Widersprüche werden bei Gillick nicht aufgelöst. Sie werden ihrer Verbrämungen entledigt, bis sie ohne jeden ideellen, erläuternden oder verherrlichenden Zierat offenliegen. Gillick betreibt eine Gegenüberstellung – hier die Architektur von 1938, frisch gestrichen, dort die Kunst von 2009, frisch geschreinert. Das eine korreliert mit dem anderen nur über die Frage „Wie würden Sie sich verhalten?“, die der Künstler per Würdettel und Katalog in den Raum stellt. Die Frage ist die Essenz einer Erzählung, als deren Hauptperson eine präparierte „Küchenkatze“ fungiert. Das elektronisch aufgerüstete Tier plaudert via Lautsprecher auf das Publikum ein, und dieses greift bereitwillig nach der Druckfassung der Sätze, da die Akustik zu schlecht ist, um die Aussagen zu verstehen. So begegnet es einem Text, der metaphorisch wie ein Märchen. Von zwei Kindern berichtet er und von einer Küchenkatze, die in eine leichte Depression verfällt, um schließlich doch wieder zu sich selbst zu finden, denn „jetzt wollen alle ihre Meinung hören zur Geschichte totalitärer Architektur oder zur Kreditrestriktion im Zusammenhang gescheiterter Modelle von Globalisierung“. Von ihrer Dramaturgie her klingt die kleine Geschichte wie eine Hommage an die Brüder Grimm, von ihren Anspielungen her wie eine Rollenbeschreibung: *the artist in the age of troubled capitalism*. Wenn die hochgemuten Eliten der Finanzjongleure versagen und die politischen Schönredner mit ihrem Latein am Ende sind, sollen plötzlich die Künstler mit kreativen Antworten parat stehen. Weshalb hat man sie denn an der langen Leine laufen lassen, wenn nicht für diesen Moment?

Vor rund 30 Jahren, damals, als Beuys den Hauptraum der deutschen Kultur-Dependance mit Klever Trambahnreminiszenzen auflud, stand in zwei Seitenräumen schon einmal ein aus blankem Holz ge-

zimmertes Kunstwerk. Das „sieben Meter lange Bretter-Monster“<sup>1</sup>, wie es in einer Rezension hieß, stammte von Jochen Gerz und befand sich von seinem Titel her sozusagen mit einem Bein im Reich der Fabelwesen – wurde doch „Die Schwierigkeit des Zentaurs beim vom Pferd steigen“ und damit ein Dilemma zur Sprache gebracht: Wie kann sich jemand von etwas trennen, das ihn überhaupt erst ausmacht, das ihn definiert? Trotz des konkreten Bezugs zur antiken Mythologie lässt sich die Arbeit durchaus mit den beiden Epen Homers, namentlich mit der List des Odysseus in Verbindung bringen, dessen ultimative Waffe aus eben dem Werkstoff bestand wie ertliche Zeitalter später der Kunst-Corpus für Venedig.

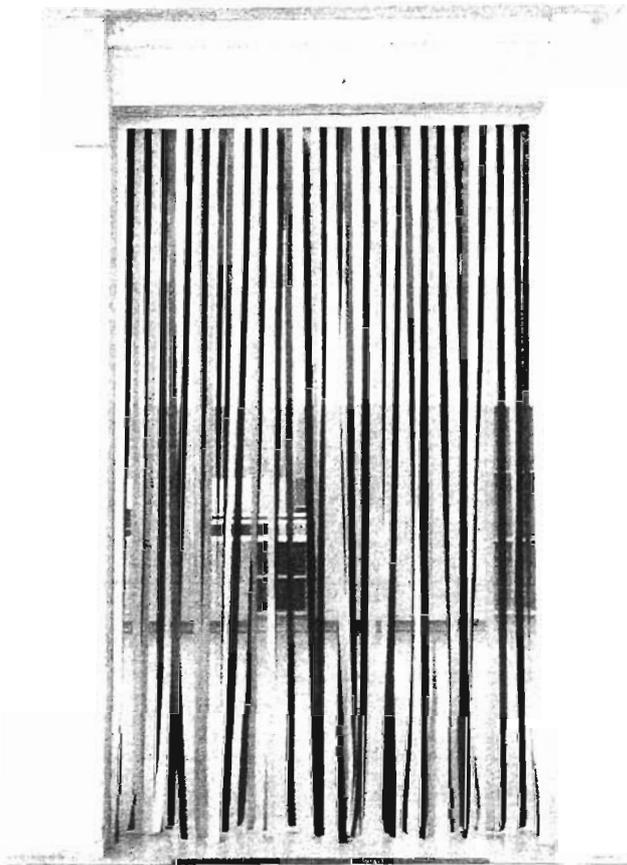
Statt griechischer Krieger barg jedoch der Bauch des hölzernen Pferdes von Jochen Gerz Fragen. Fragen, die offenbar weiterhin virulent sind. Denn nimmt man den Zentaur als Synonym für den Menschen als Zwitterwesen, das gleichermaßen Individuum wie Teil eines sozialen Körpers ist, dann zeigt sich ein Konflikt, der nicht zuletzt Liam Gillick umtreibt. Gillick spricht von „Differenz und Kollektivität“<sup>2</sup>. Er beleuchtet das Spannungsverhältnis zwischen dem einzelnen und dem Ganzen, zwischen den Erkenntnissen, Vorstellungen, Konzepten des Künstlers einerseits und den ökonomischen, politischen, kulturellen Strukturen andererseits. Und er kommt zu dem Schluss, dass er dieses Spannungsverhältnis weder aufheben kann noch will. Gillick setzt auf parallele Strukturen, wobei es, wie er sagt, vorkommen kann, dass „der konzeptuelle Diskurs im Zentrum der Arbeit die Leichtigkeit der Objekte erdrückt“ (4): eine Feststellung, die auf den Biennale-Beitrag allemal zutrifft. Auch sieht sich Gillick in der Zwickmühle, weil er zwar seine Arbeit als Kritik an der Verbalisierung des Neoliberalismus begreift, sich aber um das zu tun „einige dieser Sprach- und Verhaltensmodi aneignen“ (5) muss. Wenn Gerz mit seiner Arbeit ein Trojanisches Pferd mit einem Inneren voller ungelöster Fragen in den Kunstbetrieb infiltriert hat, dann kommt Gillick jetzt mit einer Trojanischen Katze, die plappernd verlautbart: Das Disparate bleibt bestehen, eine Harmonisierung findet nicht statt. Insofern ist der Deutsche Pavillon des Jahres 2009 ein Mahnmal des Aushalten-Müssens und ein Monument jener Überforderung, die einen Grundzug des noch immer turbokapitalistisch bestimmten Gesellschaftszustands darstellt.

Michael Hübl

Anmerkungen:

- 1) Liam Gillick, Eine Küchenkatze spricht, in: Katalog zur Ausstellung Deutscher Pavillon 53. Esposizione Internazionale d'Arte - Biennale di Venezia, Berlin New York 2009, S. 42.
- 2) NN, „Loch zur Lagune“, in: Der Spiegel 30/1976, Hamburg 19. Juli 1976, S. 99.
- 3) Liam Gillick: Berliner Statement, in: Katalog, a. a. O., S. 20f. (4) ebenda, S. 23.





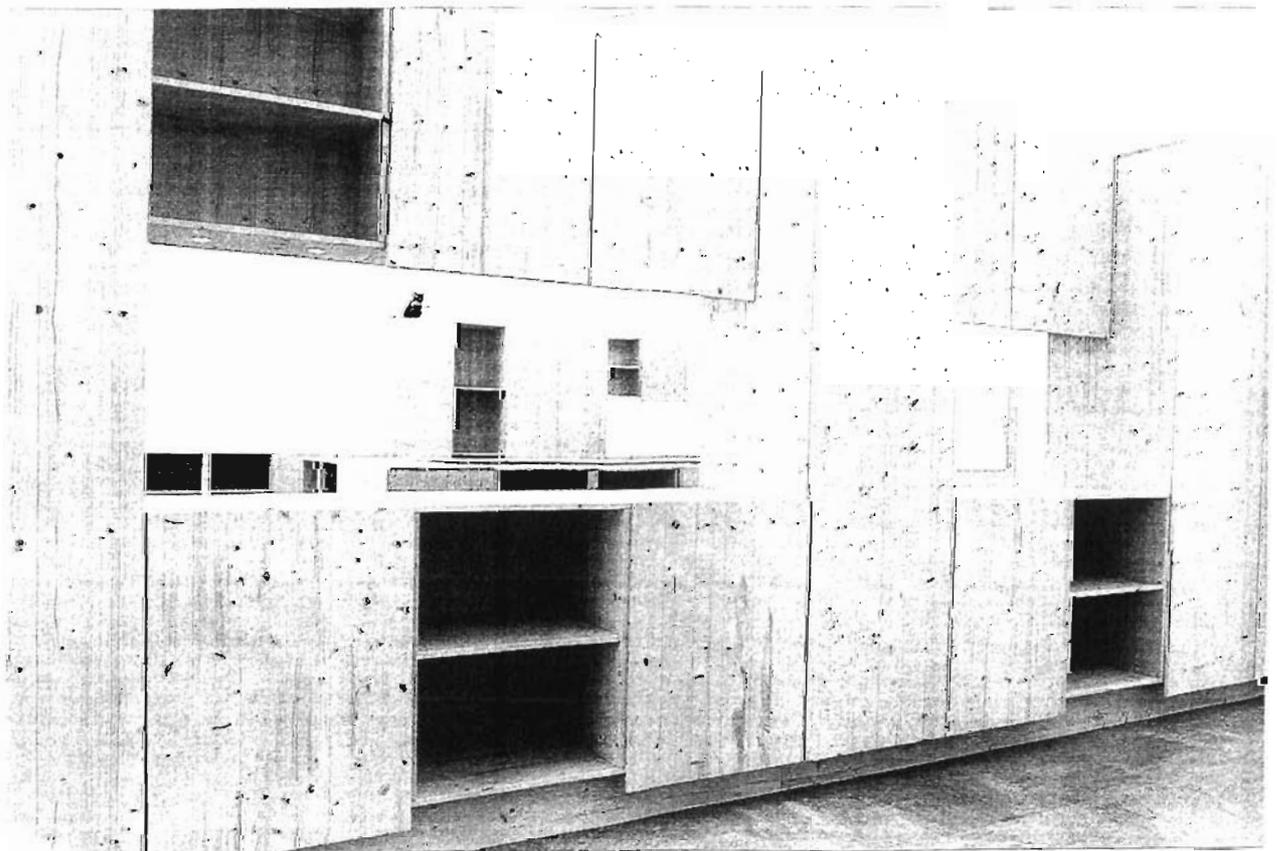
LIAM GILICK

## DIE UNEINGEPASSTE KÜCHE

EIN GESPRÄCH VON  
HEINZ-NORBERT JOCKS

Liam Gillick, geb. 1964, studierte am legendären Goldsmiths College in London, das die "Young British Artists" wie Damien Hirst hervorbrachte. Neben Installationen zählen auch grafische Textarbeiten und Wandbemalungen zu seinen Arbeiten, die um soziale Utopien kreisen. Außerdem trat er als Buchautor und Komponist von Filmmusik hervor und arbeitet auch mit der amerikanischen Künstlerin Sarah Morris zusammen, mit der er verheiratet ist. Mit Liam Gillick bespielt nicht zum ersten Mal ein ausländischer Künstler den deutschen Pavillon. Doch im Gegensatz zu dem Koreaner Nam June Paik, dem Professor an der Düsseldorfer Akademie, sind die Beziehungen von Liam Gillick zu Deutschland eher lose. Seine Arbeit in Venedig mit dem Titel „How are you going to behave? - A kitchen cat speaks“ wurde heftig kritisiert, aber nur von wenigen wirklich verstanden. Nicht nur deshalb suchte Heinz-Norbert Jocks gleich mehrmals das Ge-

LIAM GILICK (geb. 1964) Wie würden Sie sich verhalten? Eine Katzenkatze spricht, Installation



sprach mit dem in New York lebenden Künstler und ließ sich von ihm auf eine spannende Gedankenreise mitnehmen.

\*\*\*

*Wie kam es zu dieser Arbeit in Venedig? Was ging dem voraus?*

Ganz am Anfang war dieser sehr kurze Besuch im MAK in Wien, wo ich die wiederhergestellte Frankfurter Küche von Margarete Schütte-Lihotzkys sah. Ich war so beeindruckt, dass ich eigentlich vorhatte, nochmals nach Wien zu reisen, um sie nochmals zu studieren. Aber ich fand keine Zeit. Auf die Fragen, die ich mir zu dem Werk stellte, bekam ich im Museum keine zufriedenstellenden Antworten. So machte ich mich im nachhinein kundig. Gleichzeitig dachte ich über eine Struktur nach, die sich hier innerhalb des Pavillons anwenden ließe, um gegen das Gebäude anzukämpfen, aber ohne es zu verstecken. Nach ersten Diskussionen, die wir darüber führten, wie es sein könnte und was hier passieren sollte, fasste ich den Entschluss, darauf zu reagieren, dass der Pavillon erst kürzlich renoviert wurde, dass er wieder so weiß wie in den 30er Jahren ist. Ich wollte etwas tun, bei dem das Gebäude sichtbar bleibt. Nach Art eines groben Spiels sann ich über die Subversion ernsthafter kultureller Fragen nach. In dem Zusammenhang kam mir recht bald der Einfall, den ganzen Ort unter Verwendung der minimalistischen Sprache, was sehr gut funk-



LIAM GILLICK (geb 1964) *Wie würden Sie sich verhalten? Eine Küchenkatze spricht.* Installation



53. BIENNALE VENEZIA

tioniert, in eine elegante Küche zu verwandeln, mit Dingen an den Wänden, Dann ließ ich den Plan wieder fallen. Doch auf einmal nahm ich wahr, dass diese Küche etwas hat, das zwischen Margarete Schütte-Lihotzky, Carl Andre, Mike Kelley oder Reiner Ruthenberg liegt, und so tauchte die verworfene Idee wieder auf, dem Gebäude mit einer Küchenform entgegenzuwirken, indem ich das einsetze, was ich Skulptur-Spiele nenne. Wenn du nämlich so vorgehst, als würdest du Renovierungsarbeiten machen, so erzeugst du damit eine Form von melancholischer Obszönität, und zwar derart, dass du das Gebäude nützlich machst. Um das zu vermeiden, musste ich die Küche wie ein Objekt behandeln, das nicht integriert ist. Ich wollte keine Einbauküche im Stil von Schöner Wohnen, die dazu beiträgt, ein hässliches Gebäude zu retten. Um dem Eindruck einer Einbauküche strikt entgegenzuwirken, entschied ich mich gegen deren Einbau. Stattdessen wollte ich die Wände durchdringen und die Türrahmen durchschneiden. Und es sollte eine Stimme haben. Zunächst hatte ich diese schwache Grundform, mit der ich verschiedene Spiele versuchte, die mit Beschilderung zu tun hatten. Da waren Schilder, Texte und Rezepte. Also all diese sehr logischen Dinge. Während ich das alles durchspielte, saß ich oft mit der mich beim Arbeiten störenden Katze meines Sohnes in **der Küche**. So dachte ich darüber nach, sie als das letzte Lebewesen auftreten zu lassen, nicht als Letztüberlebende, sondern in dem Sinne, dass sie, die sowohl viel Geschichte gesehen als auch viel Wissen gespeichert hat, an meiner Stelle und für andere sprechen könnte. Auf diese Weise würde es nichts Didaktisches und nichts Autoritäres haben. Die Katze würde einfach vor sich hindern, vielleicht im Stile des ABC von Gilles Deleuze. Über jedes Thema. Über jeden Aspekt der Geschichte. Sie könnte so inkonsistent wie unhöflich und präzise sein. Je länger ich darüber als öffentliche Veranstaltung nachdachte, um so mehr konkretisierte sich der Einfall, es wäre gut, damit zu experimentieren. Ich wollte eine viel dichtere Geschichte schreiben als die, die jetzt zu hören ist, und zwar über eine Katze, die sprechen kann. Heraus kam ein 10-minütiger Text über Einstellungen und Machtbeziehungen, über irrationale Angst und Aberglaube. Alles Themen, die in meinem Werk sonst nicht vorkommen. Mein Formalismus hat dadurch etwas mehr Darstellendes, und der Text impliziert so mehr als sonst. So konnte ich gegen das Gebäude kämpfen, aber eben auf eine Weise, die nicht einfach seine Identität wiederholt, sondern eine Art von Parallele darstellt.

*Woran dachtest du noch beim Konzipieren der Arbeit?*

Dass Schütte-Lihotzky in mancherlei Hinsicht ein guter Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts war, insofern sie als Kommunistin Dinge verbessern wollte, aber ihr widerführen auch Fehler. So blieb sie viel zu lange unter Stalin. Daran dachte ich ebenso wie daran, dass mir in den letzten zwei Jahren auffiel, dass bei Hinweisen auf die deutsche Kultur immer nur von der Hochkultur und nie von der Imbissstube an der Ecke die Rede war. Deshalb wollte ich formal ein kleines Echo von Momenten der Abstraktion aus der alltäglichen

Umgebung, wozu auch Plastikvorhänge gehören, in diese Ausstellung bringen. Bei dem, was ich hier in Venedig gemacht habe, handelt es sich um keine fundamentale Verwandlung. Du kannst dir eine wunderbar entworfene, eine so elegante wie modernistische Sozialwohnung vorstellen, die gleich am ersten Tag dadurch ruiniert wird, dass da irgendwer seinen vielfarbigen Fliegenfänger aufhängt. Im Grunde wollte ich die Person sein, die einen eleganten Fehler macht.

*Das Ganze ist ein gebrochener Minimalismus?*

Ja, absolut. Ich wollte meinem Interesse an stummen Formen nachgehen und mich eben nicht auf Hans Haacke beziehen und den Boden aufbuddeln. Eine solche Geste wollte ich vermeiden. Ich dachte mehr daran, mit dem weiterzumachen, was sie im Englischen „flogging a dead horse“ nennen [sich vergeblich bemühen]. Ich sehe mich dazu verdammt, das Pferd solange zu schlagen, bis es aufsteht, statt zu sterben. Verstehst du, was ich meine?

*Ich erahne es. In dem Zusammenhang wüsste ich gerne mehr über deine erste Erfahrung mit Kunst.*

Es fing 1970 mit einer Ausstellung in der Tate an. Dort waren die **gespiegelten** Würfel von Robert Morris zu **sehen**. **Interessant fand ich in dem Zusammenhang** das Problem, das Leute mit Kunst haben. **Woran erkennt man**, was jetzt Kunst ist? An der Qualität des Handwerklichen, am Können? **Diese** Besorgnis interessiert mich so wenig wie die Frage, **ob** es nur deshalb Kunst ist, weil eine Verschwörung von Insidern dahinter steht. Angesichts des Werks in der Tate begriff ich, dass weder die eine noch die andere Erklärung Klarheit darüber verschafft, ob es sich um Kunst handelt. Ich konnte es mir weder damit erklären, dass da einfach eine Behauptung aufgestellt wird, noch damit, dass ein talentloser Künstler einfach etwas als Kunst ausgibt. Ich sah sehr schnell, dass auch dieses Werk diese andere Qualität des Andersseins besitzt, und mir leuchtete erst später ein, warum. Dass sich da ein Art von Verlangen ausdrückt, eine autonome Struktur zu erschaffen. Zu erleben, dass das etwas als Ausnahme hervorsteht, hinterließ in meiner Arbeit Spuren. Eine Schizophrenie kommt dadurch zustande, dass diesem Drang nach Autonomie gleichzeitig das zwanghafte Gefühl gegenübersteht, diese autonomen Dinge müssten begründet, beschrieben, über sie müsse spekuliert werden.

*Verstehst du dich selbst als Konzeptkünstler auf der Höhe von Minimalismus?*

Nicht wirklich. Was ich mache, ist mehr von den bescheidenen Formen des angewandten Modernismus geprägt als von Donald Judd, Carl Andre oder Sol LeWitt. Ich bin kein Zögling der Minimalisten. Der anonyme Designer einer Bibliothek im Londoner Norden ist mir da schon wichtiger.

*Nach deiner kurzen Einführung wüsste ich gerne etwas über deinen biographischen Hintergrund.*

Ich wuchs in den 60er und 70er Jahren in den Vororten von London auf, und damit auch mit der Idee von einem guten Leben nach dem Krieg. Dazu gehörte die

auch in anderen Ländern weitverbreitete Vorstellung, dass man ein Auto und andere Dinge haben würde. Ich weiß von Freunden in Westeuropa, die nicht viel anders dachten. Aber jemand wie ich, der in den Vororten groß wurde, trug in sich immer eine Art von Klassenidentifikation, und das war sehr neu. Dazu gehört in meinem Fall das Wissen, dass mein Vater, um Geld zu verdienen, mit 15 Jahren die Schule verlassen hatte, und dass wiederum sein Vater, schon mit 12 Jahren, in einer Kohlengrube arbeitete. Wer sich in solchen Verhältnissen bewegt, muss sich schon sehr früh entscheiden, was er in diesem vorstädtischen, gelangweilten Umfeld machen will. Nun engagierte ich mich in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern in der Bewegung der Atomgegner, denn damals schien sich eine potentielle Tragödie anzukündigen. Eine Katastrophe direkt vor der eigenen Haustür schien kurz, nachdem man nach der turbulenten Zeit der europäischen Geschichte dies und das wieder aufgebaut und repariert hatte, im Anmarsch. Die Amerikaner und die Sowjets waren dabei, Westeuropa als Schlachtfeld für ihren strategischen Atomkrieg einzusetzen. Es schien, als sollte Europa dafür geopfert werden. Durch meine Teilnahme an der Bewegung kam ich mit radikalen Ideen in Kontakt, die man entweder akzeptiert oder ablehnt. Denn den Atomkraftgegner in Deutschland, Großbritannien und anderswo gehörten Leute aus religiösen Gruppen ebenso an wie Anarchisten. Beide Extreme glaubten, die Situation für ihre eigene Zwecke benutzen zu können. Ich selbst hatte Lust, Philosophie und Jura zu studieren, um mich als Mensch mit sowohl praktischen als auch konzeptionellen Fähigkeiten zu verwirklichen, um in der Lage zu sein, die sozialen Modelle des späten zwanzigsten Jahrhundert zu wiederrufen. Es ging darum, sowohl viel Energie als auch viel Zeit darin zu investieren, diejenigen, die für Freiheit zum Teil auf extremste Weise kämpften, zu dämonisieren. Um effektiv gegen diese Leute vorzugehen, musst du gebildet sein. Es reichte nicht aus, einfach nur ein Punk zu sein. Du würdest genau so mondän sein müssen, wie sie es waren. Heute wissen wir, dass deren Art und Weise zu dem führten, was Tony Blair oder Bill Clinton repräsentieren. Sie sind letztlich gescheitert. Es gelang dieser Generation nicht, das durchzusetzen, wofür sie eintraten. In den frühen Achtzigern war die Lage so, dass ich mir selbst nicht vertraute. Einen Sommer lang in den Diensten eines Anwalts nahm ich wahr, wie stark die dort herrschenden Strukturen sind, ja so stark, dass ich mir nicht sicher war, ob ich mir meine Anschauungen oder meinen Ausgangspunkt bewahren können würde. Vor dem Hintergrund schien mir das Studium an einer Kunstschule das Richtige zu sein, weil es die Verweigerung eines organisierten Lebens einschloss. Interessant daran schien mir, dort Dinge tun zu können, ohne dafür die kulturelle Erlaubnis zu haben. Beispielsweise ein Gebäude bauen oder ein Buch schreiben. Du könntest dort entweder alles oder gar nichts machen, und es wäre gleichwohl unter dem Dach der Kunst toleriert. Dieses Feld wollte ich erkundigen, und es erschien mir auf der anderen Seite wie eine Klassenverpflichtung, mich für etwas zu engagieren. Daneben hatte ich auch diese Art von irischer oder keltischer Iden-

tifikation. Die Idee vom Schriftsteller oder Künstler verwies stets auf eine aktive Rolle. In Großbritannien ist man hingegen pragmatisch misstrauisch gegenüber den Künstlern, weil sie in Verbindung mit Ideologien und Revolutionen gebracht werden. In Kulturen wie der irischen, die sich mit ihrer nationalen Identität schwer tun, kommen der Kunst und Literatur sowohl die Rolle eines Verstärkers der Identität als auch die des Kritikers an ihr zu.

*Warum war dir die Lektüre philosophischer Bücher so wichtig?*

Nun hatte ich nur ein beschränktes Verständnis davon, aber, was mich beeindruckte, war, dass in einem Großteil der im 20. Jahrhundert geschriebenen philosophischen Bücher der Kulturarbeit eine so wichtige Rolle zugewiesen wurde. Da ich in einem pragmatischen Vorstadtmilieu aufwuchs, wollte ich wissen, warum sich all diese Leute auf Kultur als Frage konzentrieren und was einen Intellektuellen wie Jean-Paul Sartre dazu trieb, sich mit Kunst zu befassen. War das Kunst, was ich dafür hielt, oder waren die gespiegelten Würfel von Robert Morris, die ich in der Tate Gallery sah, Kunst? Es war nicht so, dass ich ein Verständnis davon hatte, aber ich nahm dieses und jenes auf. Dass ich nach meinem Besuch der Kunstschule beispielsweise vieles von Louis Althusser las, hatte damit zu tun, dass ich, weil es mir problematisch schien, von dem zu starken Fokus auf Kunst, auf Ästhetik und Kultur wegwollte. Es irritierte mich immer, welche Kunst besprochen wurde und dass man von einem stabilen Sinn der Kultur ausging, worüber sich in philosophischen Begriffen schreiben und diskutieren lässt. Je mehr ich involviert war, um so stärker fühlte ich, dass ich zu neuen Einsichten gelangen würde.

*Was für Fragen stelltest du dir am Anfang deines Nachdenkens über die Welt um dich herum und über dich selbst?*

Ich war fasziniert davon, wie Dinge innerhalb der Gesellschaft zu Werten werden. Wenn jemand sagte, etwas hätte eine fundamentale Eigenschaft oder sei besser als etwas anderes, so glaubte ich nicht für eine Sekunde daran. Denn es kann das nicht haben ohne eine ganze Matrix von kultureller Unterstützung dahinter. Es war immer politisch. Wenn jemand behauptete, die großen Meisterwerke seien von Tizian oder von wem auch immer, so konnte ich nie glauben, dass ein solches Urteil ohne eine bestimmte Reihe von kulturellen Werten möglich ist. Kein Werk besitzt einen essentiellen Wert an sich. Es gibt keine fundamentalen, ewigen Werte, die den Dingen anhaften. Wenn ich das so formuliere, so impliziert das nicht, dass du nicht den Unterschied zwischen einem guten und einem schlechten Bild erkennen kannst, und natürlich sehe ich auch die Differenz zwischen einem großartigen Original und einer beschissenen Kopie. Aber das ändert nichts an der Tatsache, dass sowohl das eine als auch das andere innerhalb der Kultur aus bestimmten Gründen existiert. Weder befinden sich die Dinge in einer wertfreien Umwelt, noch kommt ihnen a priori ein essentieller Wert zu. Sich darin einzumischen, das könnte sehr produktiv sein.

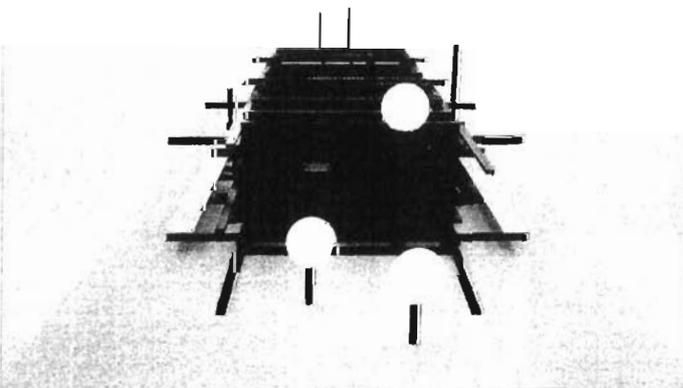




LIAM GILLICK, *Mirrored Image: A Volvo Bar*, 2008, courtesy Kunstverein Munich



LIAM GILLICK, *Prototype Conference Room*, 2002-2009, Courtesy Whitechapel Gallery, London



LIAM GILLICK, *Quarter Scale Model of a Social Structure for a Plaza in Guadalajara*, 2005, courtesy Casey Kaplan, New York

*Gab es in deinem Leben eine Situation, die dir vor Augen führte, wie spannend es sein könnte, sich mit Philosophie zu befassen?*

Ja, nun gehöre ich aber nicht zu denjenigen, die den klassischen Weg einer akademischen Laufbahn einschlugen. Ich lese nicht nur, weil ich Dinge besser verstehen will, sondern auch, weil ich ein bisschen unter einem kleinen Minderwertigkeitskomplex leide. Als ich von Gilles Deleuze „Milles Plateaux“ las, fing ich auf Seite Eins an und las es bis zum Ende. Niemand hatte mir je gesagt, dass du nicht jedes Buch von Anfang bis Ende lesen musst, und so war ich schockiert darüber, dass Leute keine ganzen Bücher lesen. Ich verbrachte intensive Zeiten mit Lesen, aber auch Monate ohne jegliche Lektüre. Ich bin ganz froh, dass du mir all diese Fragen stellst, die mir sonst kaum jemand stellt, denn es durchdringt das Werk. Da siehst du in der Tat diese unglaubliche Unbeständigkeit. Im Allgemeinen glaubt man, Menschen hätten eine beständige Existenzweise oder eine feste Methode. Wenn ich weder lesen noch arbeiten kann, entwickle ich ein unglaubliches Schuldgefühl. Ich fühle dann, ich muss es machen, und bilde mir ein, dass meine Kunstwerke eine verdrängte Beunruhigung darüber vermitteln, dass es Dinge gibt, die gemacht oder aufgenommen werden müssen.

*Hattest du Freunde oder Lehrer, die dich zum Nachdenken über existentielle Dinge ermunterten?*

Alle denken, dass Goldsmiths in den 1980er ein Art von Meisterklasse war für ehrgeizige, oberflächliche Künstler, doch tatsächlich war es so, dass dort innerhalb einer Gruppe von Lehrern, die alle um die vierzig Jahre alt waren, fundamentale Meinungsverschiedenheiten über diverse Dinge bestanden. Das Ganze war umrahmt von einer Gruppe von Leuten, die engagiert in das, was man Kunstgeschichte nannte, im Grunde keinerlei Verpflichtungen hatten, irgendetwas zu tun. Da waren Ian Jeffrey, ein Fotografie-Autor und extrem guter Lehrer, und Yehuda Safran, der später zur Columbia Universität wechselte und sich theoretisch mit

Architektur befasste. Doch hatten wir auf einer persönlichen Ebene keine engen Beziehungen zueinander. Sie wussten gar nicht um die Bedeutung, die sie für mich hatten. Denn ich war eher wie eine sanfte Mücke, die sie in der Nacht anzapfte, ohne dass es von ihnen bemerkt wurde. Daneben gab es noch Michael Craig-Martin, der, viel stärker von einer amerikanischen, pragmatischen, spät-modernen Tradition kommend, an die Idee glaubte, dass in kultivierten Gesellschaften der Künstler einer bestimmten Form von Arbeit nachgeht, die innerhalb des Ganzen eine von allen geschätzte Funktion hat. Demnach sollte der Künstler ein Arbeiter sein, der wie jeder andere Arbeiter auch richtig bezahlt werden soll.

*Hast du eine subversive Auffassung von Kunst?*

L.G.: Bestimmt nicht in dem Sinne, dass das klassische Verständnis von Kunst oder Werten untergraben wird. Wenn du denkst, mit deiner Kunst die Bourgeoisie verärgern zu können, so irrst du gewaltig, denn tatsächlich hat sich die bourgeoise Identität verändert. Inzwischen hat sie die Bedingungen der Gegenwartskunst verinnerlicht. Insofern sie Extreme wie Andrea Fraser, Damien Hirst oder Neo Rauch verehrt, verschwendest du deine Zeit, wenn du dir einbildest, die Bourgeoisie bepinkeln zu können. Mein großer Kampf der letzten vielleicht fünfzehn Jahre ging nicht darum, ob ich besser als Thomas Hirschhorn bin oder ob Andrea Fraser eine bessere Methodologie als Daniel Richter hat. Wenn du „Texte zur Kunst“ liest, so erlebst du dort nicht etwa einen Kampf darüber mit, was Künstler machen, sondern darüber, wo sich die kritische Stimme artikuliert. Meines Frachtens ist das Subversive eher innerhalb des kontextabhängigen Rahmens der Kunst als in der Kunst selbst zu finden. Wenn ich das so sage, so schließt das nicht die Möglichkeit einer Kunstform mit subversiven Potential aus. Meine beste Rolle besteht darin, auf Distanz zum Rand zu bleiben. Es gibt eine Analogie zum Horrorfilm, die ich zusammen mit einem Freund früher benutzte. Es ist ein bisschen so, wie wenn die Leute, die im Wald auf ihrer Suche nach dem furchteinflößenden Monster oder Teufel plötzlich erkennen, dass das Ungeheuer die ganze Zeit, während sie den Wald durchstöberten, im Zentrum war. Wenn so etwas wie Subversion oder Widerstand existiert, so ist mein Wunsch, in der Mitte zu sein, statt nach einem spekulativen Rand zu suchen. Vielleicht entspringt dieses Paradoxon dem Missverständnis von Ludwig Wittgenstein. Demnach würde, wer den Rand der Gedanken kennt, wissen, wo der Rand ist. Was mich interessiert, ist der aufstrebende Kampf über den Mittelgrund. Was soll es bringen, wenn du der dominanten Kultur nur einen Spiegel vorhältst von dem, was sie ohnehin weiß? Schau dir an, wie die britische Regierung mit Demonstrationen umgeht. Es lässt sich mit dem lassen, was sie kettling nennen. Früher ließ sich die Polizei auf einen Nahkampf mit Demonstranten ein. Heute lässt sie diese einfach gewähren und nicht weggehen. Du bist gezwungen, zu demonstrieren. Am Ende geht dir die Energie aus. Alles in allem eine sehr kluge Strategie. Wie auch immer, ein Künstler agiert heute nie in der Isolation, es sei denn, er ist in einer bestimmten psycholo-

gischen Verfassung oder hat eine einzigartige Weltanschauung. Wenn du eine Verschiedenheit auf der moralischen oder ethnischen Ebene zu artikulieren versuchst, so fühlt es sich oft falsch oder unproduktiv an. Denn letztlich funktioniert jeder Künstler mit seinem Wissen nur über die anderen, die um ihn herum sind. Darüber dachte ich auch in Bezug auf den Pavillon nach.

*Glaubst du wirklich nicht an das Subversive der Kunst?*

L.G.: Für mich bleibt die Frage der Subversion in der Kunst mit bestimmten philosophischen Momenten in der Geschichte verbunden. Das Subversive ist keine inhärente Qualität der Kunst derart, dass es ihr Anliegen immer schon war, subversiv zu sein. Kunst lässt sich weder mit ihrem Handelswert noch mit ihrer subversiven Kraft oder Unkraft erklären. Zudem weiß ich auch nicht, was subversiv wirklich bedeutet.

*Lasst uns auf Baudrillard zurückkommen, was denkst du über und mit ihm?*

Vor allem sein früheres Schreiben über das Geschenk und den symbolischen Tausch interessierte mich. Das führte mich auch zu Gabriel Tarde, den französischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, der in seiner Massenwaretheorie auch über die Unterschiede zwischen der Produktion von Nägeln oder Büchern reflektierte. Mich interessierte weniger eine direkte Anwendung von Baudrillard auf das Kunstmachen, wie wir es aus dem Amerika der 80iger Jahre kennen. Für mich war es keine Überraschung, als er damit herauskam, dass er die Gegenwartskunst scheiße findet. Als diese Texte in der französischen Zeitung „Liberation“ erschienen, war das insofern ein Skandal, als er für die Künstler, deren Arbeit er nicht mochte, ein großes Vorbild war. Und nun stellte sich heraus, dass er gegen sie war. Aber mir lag immer daran, meine Skepsis aufrechtzuerhalten. Realisierend, dass Adorno immer noch missdeutet wurde, fragte ich mich, ob sie ihn je gelesen haben. Sie lesen ihn so, als lieferte er eine Rechtfertigung für einen bestimmten guten Geschmack. Dabei kritisierte er die Hoch- ebenso wie die Triviale Kultur.

*Ist Deleuze in deinen Augen wichtiger als Baudrillard?*

Nun, ich bin nicht sicher, ob er wichtiger ist, aber man dachte es. Ihm war das Zusammenstellen einer Gruppe von Ideen ebenso wichtig wie die Frage nach anwendbaren Beispielen und Modellen, auf die man verweisen kann. Im Grunde baute er eine Art von Ideenmaschine auf. Auch wenn Dinge außer Reichweite liegen, kannst du dich durch das Alphabet arbeiten, erst einmal „a“ sagen und dann zu reden beginnen. Was Deleuze und Felix Guattary verband, war, dass sie sich gegen ein freudianisches Verständnis zur Wehr setzten und nicht an eine Totalisierung des Wissens glaubten.

*Dir liegt deren Schreiben auch, weil es literarischer ist?*

Ihrem Schreiben mangelt es an Strenge. Auch werden die Anforderungen, die sie an sich selber stellen, nicht so absolut genommen. In meinen Augen ist Nicolas Bourriaud einer der größten Denker unsere Zeit. Er ist in dem Sinne ein französischer Schriftsteller, als du auch dann, wenn du nicht weißt, wo er geboren wurde, aufgrund

1. September 1990 - 30. Juni 1991



53. BIENNALE VENEZIA

1. September 1990 - 30. Juni 1991

der Lektüre seiner Bücher sagen kannst, von woher er kommt. Der Widerstand, der sich gegen ihn in England und Amerika formierte, beruhte darauf, dass das, was er schreibt, nicht mit Fußnoten abgesichert ist. Seine Methode ist ihnen zu offen.

*Wie siehst du die Beziehung zwischen Kunst und Philosophie?*

Ich sehe sie in einer unaufhörlichen Spannung. Da herrscht ein permanenter Kampf aufgrund eines Antagonismus. Wir treffen da auf eine Kombination aus Missverständnissen, Einwendungen und Missdeutungen. Viele, die am Anfang die plastischen Künste für vollkommen nutzlos hielten, loben die Musik als beste Kunstform. Ich realisiere auf beiden Seiten eine unglaubliche Zerstörungskraft.

*Auch du bist Komponist?*

Ja schon, aber das stellt keinen so wichtigen Aspekt meiner künstlerischen Arbeit dar. Ohne Tiefgründigkeit kann es ständig wieder gespielt werden.

*Da du nicht nur Kunst machst, sondern auch noch schreibst, schließe ich daraus, dass sich nicht alles, was du ausdrücken willst, in einem Medium sagen lässt.*

So ist es.

*Wobei hilft dir das Schreiben?*

Insofern ich Linkshänder bin, tat es mir immer weh, zu schreiben, bis ich auf einer Schreibmaschine zu tippen lernte. Ich kann das schneller, als es nötig ist. Aufgrund meiner Geschwindigkeit ist es mir möglich, einen Gedanken quasi in Echtzeit niederzuschreiben. So schnell er da ist, so rasch ist er auch auf dem Papier. Die Fragen und Probleme der Kunst haben hingegen nicht die gleiche Echtzeit-Beziehung. Nun gut, sie wäre möglich, wenn ich eine bestimmte Form der Abstraktion in der Malerei praktizieren würde. Ich habe aber nur Ideen, die niedergeschrieben werden müssen. Der Prozess des Schreibens ist folglich mit der Tastatur untrennbar verbunden.

*Woher kommt deine Skepsis, von der du vorhin sprichst?*

Meine große Skepsis gegenüber Autoritäten und Institutionen hat wohl mit der Erfahrung des irischen Nationalismus zu tun. Wie ich schon erzählte, kommt die Familie meines Vaters von einem irischen Hintergrund, der mit einem schottischen vermischt war. Wenn du im Dunstkreis eines ungelösten Kolonialismus, gleich an der Hintertür Europas, aufwachst, so hast du das Gefühl, dass der Ausdehnung der Macht keine Grenzen gesetzt sind. Wenn da, wo ich aufwuchs, heute auch keine Menschen mehr verbrannt werden, so glaubst du dennoch an keine wohlwollende Macht.

*Was für konkrete Erinnerungen kommen dir, wenn du darüber sprichst?*

Daran, dass ich in London mit all den Vorteilen der neuen gesellschaftlichen Modelle aufgewachsen bin. Dass mein Großvater, der Kohlengrubenarbeiter und Autodidakt in Schottland war, mir einen kleinen Schlüsselanhänger für die Celtic Fußballmannschaft schenkte.

womit er mir indirekt mitteilte, dass ich mich mit dieser Seite identifizieren soll. Dass mir als Kind geraten wurde, keinem zu vertrauen. Das deutet auf einen Tribalismus, also auf eine Art der Identifizierung mit einer Ethnizität oder mit einem Stamm hin, die gefährlich ist.

*Heute lebst du in New York. Denkst du dadurch anders, dass du in deinem Leben verschiedene Kulturen durchkreuzt hast?*

Mit Sicherheit ist das so. Ich habe weder eine besonders stark ausgeprägte Verbindung zu irgendwelchen Ethnizitäten, noch einen Sinn dafür, von woher jemand kommt. Bei mir ist die Klassenidentifikation stärker als die Zugehörigkeit zu einem Land. Bei mir ist es ein bisschen wie bei Judith Miller, die als feministische Psychoanalytikerin eine klassische Anti-Freudianerin ist. In ihrem Buch „Peers and Siblings“ vertritt sie die Ansicht, dass es weniger die Eltern sind, die Verhaltensweisen beeinflussen, als die Gleichaltrigen und die Geschwister. Bei mir ist es wohl mehr die Identifizierung mit der Klasse als mit bestimmten Personen.

*Träumtest du nie davon, die Klasse zu verlassen, in die du geboren wurdest?*

Nein, darum gehst es nicht. Was ich sagen will, ist etwas anderes. Wenn du die Werke eines Menschen verstehen willst, hilft es dir, zu erfahren, mit welcher Klasse er sich identifiziert. Seine Klassenidentifikation sagt mehr über das, was er macht, als die Tatsache, dass er Deutscher oder britisch ist. Ein großes Problem, das ich mit der amerikanischen Kultur verbinde, ist ihr doppelter Mythos. Die Behauptung, es gäbe keine Klassen, oder die vom Tellerwäscher, der plötzlich zum Millionär wird, also die Lüge, du könntest dich spielend zwischen den Klassen bewegen. Wenn du von einer klassenbewussten Gesellschaft kommst, realisiert du natürlich, dass das nicht wahr ist. Die Überwindung meiner Klasse ist für mich kein Lebensziel. Wenn du nur oberflächlich hörst, dass ich als Brite im Deutschen Pavillon ausstelle, so verstehst du nichts. Sobald du aber weißt, dass sich da zwei Menschen gefunden haben, ein deutscher Kurator und ein britischer Künstler, beide gleichaltrig und in der Vorstadt aufgewachsen, dann ist alles ganz klar.

*Nun denkst du für einen bildenden Künstler viel über Politisches nach.*

Ja, das liegt daran, dass sich beides nicht voneinander trennen lässt. Das Politische ist keine Wahl. Du bist ein politischer Subjekt, ob es dir gefällt oder nicht. Entweder sagst du, dass deine Arbeit einen politischen Moment beschreibt, dass es einen Rand zu der Arbeit gibt. Oder du gehst davon aus, dass jede einzelne Arbeit Teil einer größeren Matrix von Ideen ist. Meine Rolle innerhalb des großen Kunstkontextes ist es, ein Spiel mit Zeit und Bedeutung zu machen, statt Kunst geradlinig als Werkzeug zu benutzen. Meine Methode ist extrem politisch.

*Politisch sein, heißt doch, dass man das Bewusstsein verändern möchte. Glaubst du, dass Kunst das heute*

*überhaupt noch vermag? Wie siehst du da das Anliegen der Minimalisten?*

Erreicht wurde da eine Demokratisierung der Kunst, was bedeutet, dass Leute in diese Aktivität eintreten können, ohne eine Ausbildung oder bestimmte Fähigkeiten zu haben. So stellt die Kunst von Carl Andree eine tief sentimentale Moralität oder Ethik dar. Seine Arbeit lässt sich mit echter Arbeit identifizieren. Nun ging es ihm nicht darum, von sich zu behaupten, er sei ein Arbeiter, der etwas ähnliches tut wie derjenige, der eine Eisenbahn baut, einen Boden legt oder ein Gebäude baut. Aber es wurde da das Selbstverständnis formuliert, zur Arbeiterschaft zu gehören, und die Idee von der Demokratisierung der Praxis, allerdings angereichert mit dem paradoxen, irgendwo antidemokratischen Glauben, es gäbe keine Besseren als sie, um das zu artikulieren. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Donald Judd hoffte, dass in Zukunft jeder solche Boxen machen soll.

*Wenn ich einmal eine Box von Judd gesehen habe, so entwickle ich dazu nach 20 Jahren wieder die gleiche Idee. Es kommt nichts hinzu.*

Ja, aber das ist genau, was die Minimalisten wollten.

*Doch mir ist das auf Dauer zu langweilig.*

Ja, es war gegen deine oder meine tragische, europäische Manier, sich mit Problemen herumzuschlagen. Sie kämpften darum, diese Eigenschaft in den Werken zu finden. Du solltest jedes Mal, wenn du sie wieder siehst, erneut die gleiche Erfahrung machen, die du auch das letzte Mal gemacht hast. Es würde sich nichts ändern.

*Ist das keine Form der Agonie des Geistes?*

Für sie war damit die modernistische Hoffnung verbunden, es würde den Geist des Menschen befreien, um endlich andere Dinge denken zu können. In der Tat wurde die Mehrheit der Europäer von einer Geschichte der autoritären Kunst unterdrückt, und es war die Absicht der Minimalisten, eine Freiheit zu ermöglichen, die nicht die Erlaubnis voraussetzt, etwas zu mögen. Wenn du aber liest, was sie schrieben, und wenn du hörst, worüber sie sprachen, wird klar, wie extrem sie waren. Ihre Idee ist keine besonders tolerante, sondern extrem intolerant gegenüber alle anderen Ansichten.

*Was könnte der heutige Sinn von Kunst sein?*

Donald Judd sagte einmal, Kunst ist divers und sie wird es noch mehr werden. Wir erleben derzeit einen grenzenlosen Abbau von Subjektivität, und das ist normal und zudem ein Nebenprodukt der Politik der Identitäten, das uns abnötigt, mehr und mehr Geschichten zu verstehen. Diese Spannung zwischen Differenz und Kollektivität interessiert mich. Also die Tatsache, dass wir verpflichtet sind, Unterschiede zu erkennen, und dass wir gleichzeitig diesen Sinn von Kollektivität in uns tragen. Wie ist es möglich, zusammen zu sein und zusammen zu arbeiten? Das ist eine sowohl politische als auch kulturelle Sorge. In dem Zusammenhang erscheint der Begriff der Gegenwartskunst einer zu sein, mit dem sich allenfalls ein historisches Zeitalter beschreiben

lässt. Da lassen sich zwei Extreme ausmachen. Hier eine Art von Supersubjektivität und dort eine Art von fast reiner dokumentarischer Struktur. Beides ist nicht unter Gegenwartskunst subsumierbar.

*Ist für dich Kunst von einem politischen Bewusstsein durchdrungen?*

Ja, es kommt immer darauf an, welche Fragen du dir selbst stellst, und wenn du in deiner Kunst die Funktion eines Spiegels siehst, den du der Gesellschaft vorhalten willst, so ist das ein Weg. Ein anderer könnte sein, über das Kunstmachen nachzudenken. Ich selber neige dazu, Fragen zu stellen, ausgehend von einem Subjekt mit einer Interessensebene. Um ein Beispiel zu geben. Eine Frage könnte sein, wie eine Kultur sein müsste, damit sie von keiner Krise mehr bedroht wird, und eine andere, was passiert, wenn eine Kultur in einer Krise steckt. Die Basis meiner Arbeit, die keine dokumentarische ist, ist eine politische Abstraktion. In erster Linie suche ich nach neuen Fragen und nicht nach neuen Antworten und auch nicht nach neuen Formen.

*Wie kommst du zu deinen Fragen? Mir selbst kommen neue Fragen dadurch, dass ich mich auf andere Kulturen einlasse, die anders als diejenige sind, in die ich geboren wurde.*

Auf neue Fragen stoße ich wohl auf eine andere Weise. Es ist vielleicht ein bisschen umständlicher. Ich denke im Gegensatz zu dir, dass Empathie eine Form von Kolonialismus in sich trägt. Du kannst so wenig zum Chinesen werden, wie du das Andere werden kannst. So sehr du auch versuchst, nachzupfänden, am Ende wirst du dich in Exzesse von Identifikation verflüchtigen. So erlebte ich es in Japan, wo junge Leute, die es irgendwie dorthin zog, glauben, sich mit der japanischen Kultur identifizieren zu können. Sie identifizieren sich mit einem kleinen Teil und merken, dass dieser immer kleiner wird. Kurz und gut, auf dem Weg des Nachempfindens ist die Wahrheit nicht zu finden. Dort gibt es nur die Wahrheit der Wahnsinns. Auf der anderen Seite ist Empathie auch wichtig. Denn wir wissen, dass die Tragödien der Geschichte erst dadurch möglich werden, dass Menschen zu Tieren degradiert werden, dass ihnen das Menschsein abgesprochen wird. Ich neige mehr dazu, bestimmte Verstellungstechniken zu benutzen. Für meine letzten Werke las ich Bücher über die industrielle Produktion in Schweden. In gewisser Weise benutze ich die kulturelle Differenz als einen Filter, um eine einfache Form der Identifikation zu invertieren. Ein junger Freund von mir wollte vor Jahren nach Brasilien gehen, um dort am Strand zu leben. Er wollte in die ökologische Praxis involviert sein und den Regenwald retten. Ich hingegen traf die Wahl, brasilianische akademische Analysen von schwedischen Formen der industriellen Produktion zu studieren. Das ist eine andere Form des Nachempfindens jenseits der a priori zum Scheitern verurteilten Suche nach dem Authentischen.

Übersetzt aus dem Englischen von Alexandra Skwara.