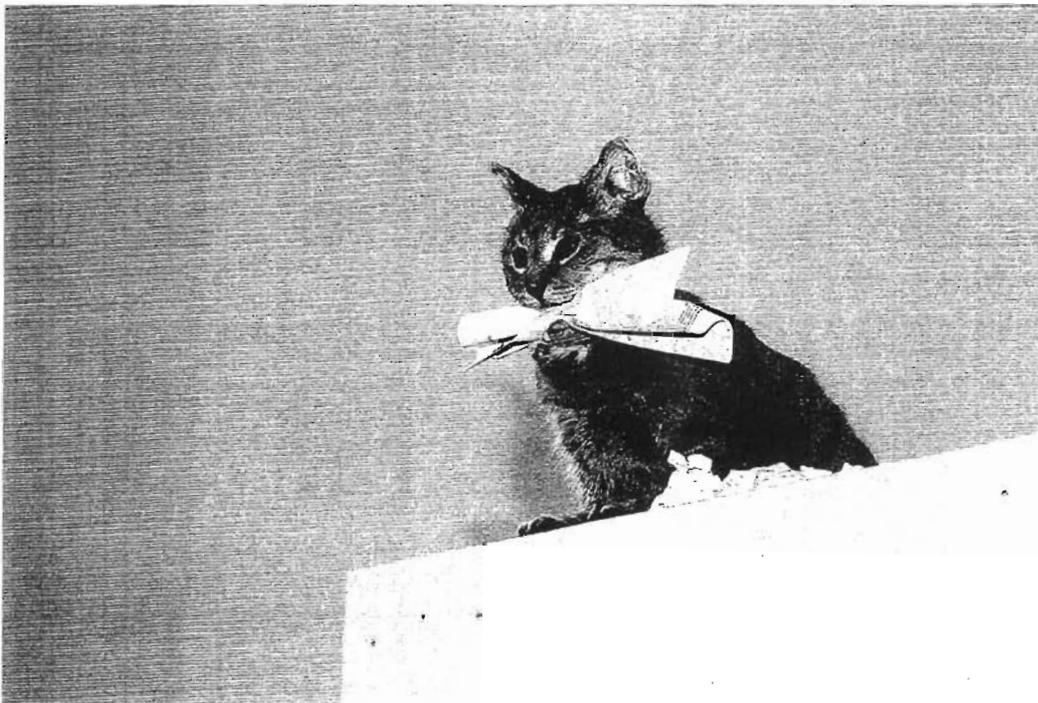


BESPRECHUNGEN

LIAM'S (NOT) HOME

Über Liam Gillick im Deutschen Pavillon der Venedig Biennale 2009



Seit im letzten Jahr bekannt wurde, dass Nicolaus Schafhausen den britischen Künstler Liam Gillick eingeladen hatte, den Deutschen Pavillon der diesjährigen Biennale in Venedig zu bespielen, wurde diese Entscheidung kontrovers diskutiert. Zur Eröffnung im Juni überraschte Gillick mit einer Installation, welche die Erwartung, auf seine bekannten Farben und Formen zu treffen ebenso enttäuschte wie diejenige, eine explizite Auseinandersetzung mit der Geschichte des von Albert Speer entworfenen Ausstellungsgebäudes vorzufinden.

Ein genauerer Blick auf die referenzhaltige Arbeit Gillicks fördert jedoch eine kritische Dimension zu Tage, die sich im Monolog einer sprechenden Katze artikuliert. Denn erst durch sie erfuhr man, welche historische Utopie von Gemeinschaft das Modell entgegen den Aspirationen einer modernistischen Küchenzeile bergen könnte.

Es scheint in den letzten Jahren zu einer gängigen Annahme geworden zu sein, dass jede wirklich ambitionierte Arbeit, die die Räume des deutschen Pavillons in Venedigs Giardini bespielt, auf irgendeine Weise die schwierige Geschichte des Gebäudes selbst thematisieren muss. Die Erwartungen waren dementsprechend hoch, als der Kurator Nicolaus Schafhausen im Frühsommer 2008 seine Wahl des britischen Künstlers Liam Gillick verkündete, der Deutschland bei der 53. Venedig Biennale repräsentieren sollte. Schafhausens Entscheidung verärgerte Konservative und provozierte Proteste etwa vom kulturpolitischen Sprecher der CDU, Walter Bornsen – der die Entscheidung verurteilte, einem

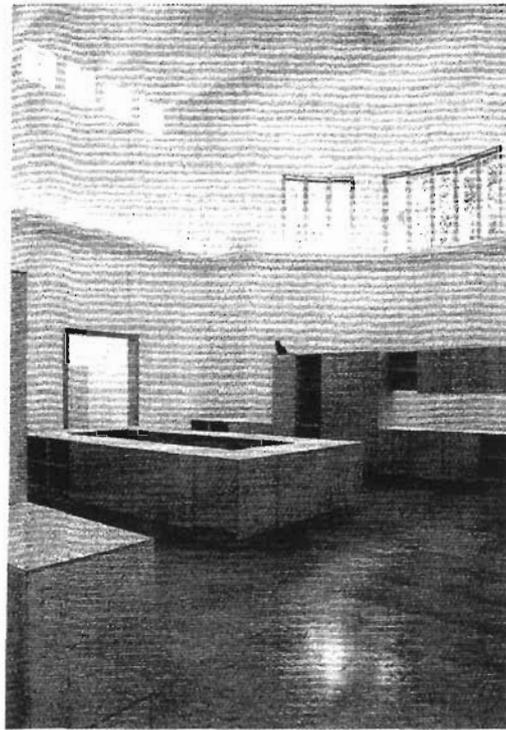
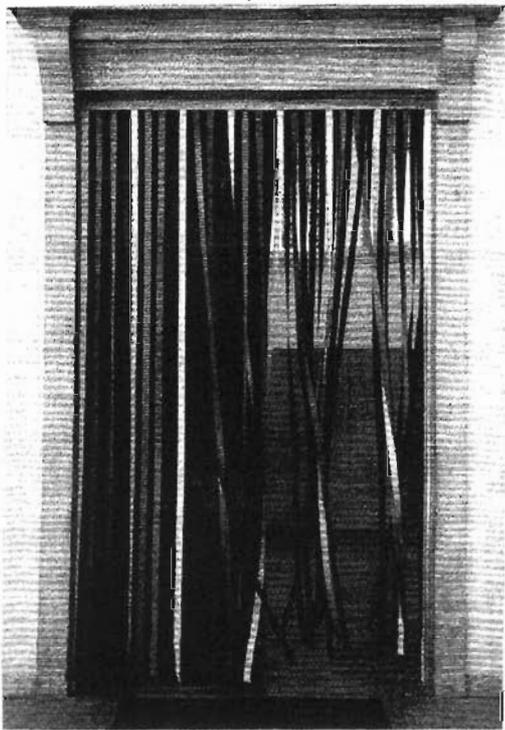
Liam Gillick, „Wie würden Sie sich verhalten? Eine Küchenkatze spricht. How are you going to behave? A kitchen cat speaks“, 53. Venedig Biennale, Deutscher Pavillon, 2009, Ausstellungsansicht

nicht-deutschen Künstler, der zudem kaum signifikante Bezüge zum Land aufweise, den nationalen Pavillon zu überlassen –, oder vom Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler, der die Frage stellte, ob es in Deutschland nicht einen einzigen Künstler gebe, der das Land vor der kulturellen Weltöffentlichkeit vertreten könne. Im Allgemeinen wurde jedoch davon ausgegangen, dass dieser ausländische Künstler seine Außenperspektive auf die ideologisch aufgeladene Architektur des venezianischen Pavillons richten könne, um dessen Geschichte aus einem neuen Blickwinkel zu untersuchen. Es bestanden Hoffnungen, dass Gillick – in Anbetracht seiner anhaltenden Beschäftigung mit sich verändernden Gesellschaftsmodellen und gescheiterten sozialen Utopien und seinen elaboriert gestalteten Installationen aus farbigen Paneelen und Texttafeln – eine Arbeit in der Linie eines konzeptuellen Vorläufers wie Hans Haacke abliefern würde; die Tatsache, dass im Jahr 2009 das 60. Jubiläum der Gründung der Bundesrepublik gefeiert würde, verstärkte solche Vermutungen. Auch der Künstler selbst hatte derartige Spekulationen dadurch genährt, dass er in einem Interview kurz nach seiner Benennung betonte: „Daher wird meine wichtigste Herausforderung auch sein, in diesem durch seine Geschichte beladenen und komplexen Raum zu arbeiten. Mein ganzes Werk befasst sich mit der Ideologie der gebauten Welt. Ich arbeite am liebsten in komplizierten Umgebungen, und diese hier ist mit Sicherheit die bisher schwierigste.“¹

Ein Gefühl der Enttäuschung war daher greifbar, als der deutsche Pavillon im vergangenen Juni eröffnete. Wenn man durch einen Vorhang aus farbigen Plastikstreifen, mit dem Gillick den Eintritt markiert hat, in den Pavillon eintritt,

findet man sich in einer ausgesprochen häuslichen Szene wieder: eine scheinbar endlose Reihe von Einbauküchenschränken an einem zentralen Tresen entlang – eine Ausstattung, die mindestens ebenso sehr an preiswerte Wohnungseinrichtungen wie an modernistisches funktionales Design oder minimalistische Skulptur erinnert. Für diesen Künstler, der ansonsten für seine elegant-raffinierte Verwendung von Aluminium, Plexiglas und MDF bekannt ist, konnte man dies als recht unübliche, eher zurückhaltende Palette bezeichnen. Zudem beschwört die Arbeit jedoch auch eine völlig andersartige Szene herauf: Während Gillick üblicherweise den spätkapitalistischen Arbeitsplatz nachgebildet hat, sei es in seiner Gestalt in Unternehmen oder in Manufakturen, hat er hier das private Heim gewählt, wenn auch in recht entfremdeter Form. Diese Wahl gipfelt in einer letzten Überraschung: Auf einem der Module sitzt eine ausgestopfte grau getigerte Katze, die in Englisch spricht und deren Stimme durch die Räume des Pavillons hallt. Eine offenkundige Beschäftigung mit der aufgeladenen Geschichte des Pavillons ist nirgends erkennbar, und die monotone Präsentation – mit ihren repetitiven hellen Modulen – ist im Trubel der Biennale leicht zu übersehen, wo kein Mangel an unterhaltsameren Visionen des Häuslichen herrscht, wie zum Beispiel in den nahegelegenen Pavillons Dänemarks und der nordischen Länder.

Es nimmt daher nicht wunder, dass die Kritiker Gillicks Installation „verkopft wie immer“ fanden, „leider recht spröde und stark mit grüblerischer Theorie behaftet“ und so weiter.² Und doch ist die Installation in Venedig – mit dem Titel „Wie würden Sie sich verhalten? Eine Küchenkatze spricht“ –, verglichen mit vielen seiner früheren Arbeiten, eher wenig textlastig



und führt ihre Argumentation stattdessen visuell vor. Es ließe sich feststellen, dass schnell zwei Bedeutungsebenen deutlich werden, die mit zwei verschiedenen „alternativen Modernen“ korrespondieren, jenen vom Künstler geschätzten kontrafaktischen „Was wäre, wenn“-Szenarios. Auf einer ersten Ebene stellen die von ihm gestalteten Küchenschränke eine Alternative zu der monumentalen Architektur des Pavillons dar; tatsächlich, so lehrt uns das Informationsblatt, sind diese modularen Einheiten von Margarete Schütte-Lihotzkys berühmter „Frankfurter Küche“ inspiriert – einem Prototyp demokratischen Designs aus den 1920er Jahren. Man könnte behaupten, dass sich in dieser rationalisierten Küche eine Moderne finden ließe, die einen Kontrapunkt zu der nationalsozialistischen Architektur des Venedig-Pavillons bildet. Wenn das strenge weiße Gebäude das Ideal einer rein repräsentativen Architektur des Totalitarismus symbolisiert, dann könnte die Küche aus der Weimarer Zeit für

einen demokratischen Funktionalismus stehen. Die Küche der Wiener Architektin, die 1926 für Arbeiterwohnungen entworfen wurde, war ein Ausdruck von Pragmatismus und Modernität. Ein „guter“ Weimarer Modernismus (hell, licht, zweckmäßig) wird also dem Antimodernismus des Nationalsozialismus (düster, bedrückend, unzweckmäßig) entgegengesetzt, ebenso wie das heroische Leben Schütte-Lihotzkys – die Mitglied der Kommunistischen Partei war und sich 1940 der österreichischen Widerstandsbewegung anschloss – der feigen Kollaboration vieler Architekten mit dem Naziregime.

Aber das wäre für sich genommen eine dürftige Einsicht. Über diese erste Ebene lagert Gillick einen weiteren, im Modernismus selbst enthaltenen Widerspruch, wonach Gestaltung – die er als „angewandten Modernismus“ bezeichnet – dem sanktionierten Reich der Bildenden Kunst gegenübersteht. In einem Vortrag im Hamburger Bahnhof bekannte er im Februar 2009:

Liam Gillick, „Wie würden Sie sich verhalten? Eine Küchenkatze spricht.
How are you going to behave? A kitchen cat speaks“,
53. Venedig Biennale, Deutscher Pavillon, 2009, Ausstellungsansichten

„Ich habe immer betont, dass ich mich mehr für Anni Albers als für Josef Albers interessiere. Mein Interesse gilt den angewandten Formen des Modernismus, dem Versuch, eine größere Rolle im Alltagsleben zu spielen. Ich möchte dies jedoch tun, indem ich vorwiegend innerhalb des Kunstkontextes agiere – es geht eher um ein Untergraben ausgesuchter Werte.“³

Es gibt also eine Umkehrung der Werte in der Geschichte des Modernismus selbst, eine Wendung hin zu solchen Praktiken innerhalb der Avantgarde, die versuchten, die Lebenspraxis durch die Produktion dessen, was Gillick andernorts „funktionale Utopien“⁴ genannt hat, konkret zu verändern. (Auch wenn festzustellen ist, dass das in der Installation gegenwärtige ferne Echo des Minimalismus, insbesondere von Donald Judds Holzmodulen und skulpturalen Möbeln, verdeutlicht, wie schwer manche dieser Dichotomien aufrechterhalten werden können.) Der Anschluss an Schütte-Lihotzkys Küche könnte insofern als Teilnahme an einem Projekt gelesen werden, in dem „jene Aspekte des progressiven Modernismus, die eine funktionale Spur in der Kultur hinterlassen“, neu untersucht werden, an einem Projekt, das nicht einfach in einer historischen Zurückgewinnung besteht, sondern in dem Versuch, wie Gillick sagt, „jene Elemente des modernistischen Projekts wieder einzuführen, die den Verwüstungen der unkontrollierten Moderne immer noch entgegenwirken könnten.“⁵ Dass solche Absichten tief in der Schuld feministischer Theorie stehen, in diesem Fall konkreter in der Schuld des Werks einer Architektin, sollte nicht verschwiegen werden.⁶

Aber auch dies wäre eine zu glatte Interpretation des Pavillons, denn wenn man die Installation betritt, denkt man kaum an die Frankfurter

Küche, sondern eher an etwas wie die vorproduzierten Tannenh Holzmodule von Ikea. Hier wird an die Nachkriegsausstattung der Küche erinnert, nicht an das Zwischenkriegsmodell, und dies ist ein fundamentaler Unterschied; Gillick konfrontiert uns nicht mit Schütte-Lihotzky und dem Sozialismus der Weimarer Moderne, sondern mit der problematischeren Nachkriegsrezeption jener früheren Zeit. In vielerlei Hinsicht widmet sich „Wie würden Sie sich verhalten?“ der besonderen Rolle, die ein „Haushalts“- oder „häuslicher“ Modernismus bei der Bildung der westdeutschen kulturellen Identität gespielt hat. Die zentrale Bedeutung Deutschlands für die Geschichte des Industriedesigns des frühen 20. Jahrhunderts – vom Deutschen Werkbund bis zum Bauhaus – ist bekannt, doch erst in jüngerer Zeit haben Kulturhistoriker die entscheidenden Aufgaben freigelegt, die die Industriekultur der Nachkriegszeit als Wegbereiter wirtschaftlicher Erholung, sozialer Reform und sogar moralischer Erneuerung zu erfüllen hatte. Dieser Triumph des internationalen Modernismus war, wie Paul Betts gezeigt hat, untrennbar mit dem Zusammenhang der Politik des Kalten Krieges verbunden.⁷ Gillick hat diese Entwicklung bei der Vorbereitung der Venedig-Installation teilweise aufgenommen, als er im Zuge seiner Nachforschungen auf den Plan Arnold Bodes, des Gründers der Documenta, aus dem Jahr 1957 stieß, den deutschen Pavillon niederzureißen und durch ein neues Gebäude zu ersetzen. Gillicks „Proposal for a New German Pavilion“ reproduziert diesen Entwurf als kleines architektonisches Modell aus eloxiertem Aluminium, das im Januar 2009 als limitierte Edition aufgelegt wurde; statt der repräsentativen Architektur des Nationalsozialismus stellte Bode eine Architektur der Bescheidenheit vor, ein klassisches moder-

nistisches 50er-Jahre-Gebäude, das den Portikus und die Säulen hinter durchgehendem Mauerwerk versiegelte, mit asymmetrischer Fassade und weiß getünchten Ziegelsteinen. Dieser Vorschlag muss, unabhängig von seinen Absichten als Korrektiv zur nationalsozialistischen Epoche, auch als ein Produkt des liberalen Konsenses im Kalten Krieg und des Mythos vom Ende der Ideologie – einschließlich jener fortschrittlichen, sozialistischen Ideologien, durch die viele Schöpfer modernistischer Architektur motiviert waren – verstanden werden. Gillick verweist ebenso sehr auf das problematische Bekenntnis der Bundesrepublik zu einem entpolitisierten Modernismus in den 1950er und 1960er Jahren wie auf die unbestreitbar „humanistischen“ Aspekte dieses Entwurfs.

„Wie würden Sie sich verhalten?“ führt eine Rückkehr zu diesen letzten Momenten des Modernismus auf, eine Zeit kurz vor der Ankunft von Gillicks eigener Generation der in den frühen 1960ern Geborenen – oder vielleicht wäre es genauer zu sagen, dass die Kiefernlandschaft im Deutschen Pavillon den häuslichen Rahmen, in dem sich die Kindheit dieser Altersgruppe abspielte, in Erinnerung ruft. Zur Zeit von Gillicks Volljährigkeit und dem Beginn eines regressiven Postmodernismus wäre ein solcher Entwurf ebenso wie die meisten andere modernistische Architektur als soziales Scheitern angesehen worden.⁸ Gillick schürft in jenem Gebiet auf der Suche nach dessen ambivalenten Erbschaften für die Gegenwart; auf der einen Seite ergründet er, wie wir gesehen haben, seine rettenden Möglichkeiten, während er es auf der anderen Seite als einen stiftenden Moment für die aktuelle Undurchsichtigkeit unserer öffentlichen wie privaten Bereiche begreift. Man könnte es als Landschaft der Auslöschung bezeichnen, in

der die Spuren der emanzipatorischen Politik der Zwischenkriegszeit getilgt worden sind; dieses gedächtnisverlorene Gebiet wird von der „Küchenkatze“, einem lebensgroßen elektronisch gesteuerten Wesen, überwacht. Die Katze ist ein fantastisch kitschiges Element, eine unerwartete und viel begrüßte Abweichung von dem üblicherweise coolen ästhetischen Ansatz des Künstlers. „Sehr zynisch [...], aber nicht böse“, ist sie eindeutig ein Double des Künstlers selbst, Gillick als Cheshirekatze, als Trickster, der zu all den unter ihm versammelten Alices spricht. Sie dient als Orakel, das eine zirkuläre Geschichte über Besucher erzählt, die es befragen, und über Kinder, die es immer wieder besuchen; eine Erzählung, in Schafhausens Worten, von „Fehldarstellungen, Missverständnissen und Wünschen“.⁹

Doch die Küchenkatze dient auch sehr konkret als ein Kontrapunkt zu der Rationalisierung des privaten Heims, die ansonsten in der Arbeit unverkennbar ist. Denn selbst Schütte-Lihotzkys Küche, deren Ziel es war, den Status der Arbeiterhausfrau auf das Niveau einer Haushalts-„Ingenieurin“ zu heben, erscheint uns heute nur als ein weiterer Schritt auf dem Weg zur Industrialisierung der häuslichen Sphäre, wo die Küche, einst Ort der Geselligkeit, in eine lautlose Fabrik zur Reproduktion der Produktionsmittel verwandelt wurde. Schließlich hatte Schütte-Lihotzkys Entwurf den für die Küche vorgesehenen Platz radikal reduziert und sie überdies aus dem sozialen Zentrum des Hauses gerückt und die Arbeiterin somit isoliert. Die Küchenkatze bietet eine andere Vision; in ihrem Maul hält sie ein zerknülltes Stück Papier, auf dem ein mittelalterlicher Holzschnitt zu sehen ist (der auch auf dem Umschlag des Ausstellungskatalogs reproduziert ist). Der Druck zeigt einen großen runden Tisch,

um den sich eine bunt gemischte Gruppe – Priester, Adlige, Bürgerliche aller Altersklassen – zu einem gemeinsamen Mahl versammelt hat: eine vormoderne Küche, mit anderen Worten, bevor sie sich funktional von solchen sozialen und symbolischen Verwendungen abgelöst hatte. Philippe Ariès schrieb bekanntermaßen über den „allumfassende[n] polymorphe[n] soziale[n] Körper“ jener alten Gesellschaft mit ihrer wahllosen Mischung von Personen: „Die dem Gemeinschaftsleben eigene Dynamik zog alle Altersstufen und Stände in ihren Sog, ohne irgendjemandem Zeit zur Einsamkeit und zur Intimität zu lassen. Innerhalb dieser sehr intensiven, in hohem Maße kollektiven Lebensformen gab es keinen Raum für einen privaten Sektor.“¹⁰ Gillicks Katze, durch und durch eine Bewohnerin der Küche des 21. Jahrhunderts (unterrichtet durch Google News und *Le Monde diplomatique*), fordert uns dennoch dazu auf, über die Gegenwart und selbst über die jüngste Vergangenheit des Modernismus hinauszublicken, fordert uns auf, das zu bedenken, was wir im Zuge der gesellschaftlichen und ästhetischen Modernisierung verloren haben. Dies ist der melancholische Unterstrom dieser ansonsten heiteren und sauberen Installation des Künstlers. In diesem (Nicht-)Heim werden keine Antworten gegeben, nur das beharrliche Kreisen um die Frage: „Wie würden Sie sich verhalten?“

TOM MCDONOUGH

(Übersetzung: Robert Schlicht)

Liam Gillick, „Wie würden Sie sich verhalten? Eine Küchenkatze spricht. How are you going to behave? A kitchen cat speaks“, Deutscher Pavillon, 53. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, 2009, 7. Juni bis 22. November 2009.

Anmerkungen

- 1 Liam Gillick, zit. nach: Uta Baier, „Biennale Venedig. Der Brite Liam Gillick und die deutsche Kunst“, in: *Welt Online*, 23. 6. 2008; http://www.welt.de/kultur/article/2134730/Der_Brite_Liam_Gillick_und_die_deutsche_Kunst.html.
- 2 Georg Imdahl, „Verkopft wie immer. Liam Gillick“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 3. 6. 2009; Nicole Büsing/Heiko Klass, „Culture. Die Einbauküche mit Katze und der Apfelkuchenduft“, in: *Freie Presse*, 9. 6. 2009.
- 3 Liam Gillick, „Berlin Statement“, in: Liam Gillick. Deutscher Pavillon La Biennale di Venezia 2009, hg. v. Nicolaus Schafhausen, Berlin/New York 2009, S. 22f.
- 4 Cliff Lauson, „Separate But Not Marginal. A Conversation with Liam Gillick“, in: *Third Text* 22, Nr. 2 (März 2008), S. 276.
- 5 Ebd. S. 276.
- 6 Gillick hat dies häufig eingestanden, zuletzt etwa in dieser Aussage: „Ich war immer mehr vom angewandten Modernismus als vom hohen Modernismus fasziniert. Teilweise liegt das an der feministischen Theorie und daran, dass ich in den 1970ern aufgewachsen bin, wo infrage gestellt wurde, wer spricht, warum und welche Autorität die Sprechenden haben.“ (Vgl. Matthew Brannon, „Liam Gillick“, in: *Interview*, Juni–Juli 2009.)
- 7 „Das Bauhaus-Erbe wurde nach 1945 umgestaltet, um es in das größere Projekt des Kalten Krieges einfügen zu können, die Weimarer Republik und die Bundesrepublik in dieselbe gewählte liberale Abstammungslinie zu rücken und gleichzeitig den kulturellen Modernismus Westdeutschlands mit dem Amerikas zu verbinden. Im Laufe der 1950er Jahre hatte sich in Westdeutschland das allgemeine Bild vom Bauhaus von einem Hort linker Architekten zu einer kühnen, jedoch unschuldigen Kunstschule verschoben und erfuhr eine beachtliche Renaissance im westdeutschen kulturellen Mainstream.“ (Paul Betts, „The Bauhaus as Cold War Legend. West German Modernism Revisited“, in: *German Politics and Society* 14, Nr. 2 (Sommer 1996), S. 76; vgl. auch ders., *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley/Los Angeles, Kolloquium „Weimar and Now: German Cultural Criticism“, 2007.)
- 8 Dies war der Ausgangspunkt für Gillicks Reflexionen in seinem Vortrag im Hamburger Bahnhof; vgl. Gillick, „Berlin Statement“, a.a.O., S. 19.
- 9 Nicolaus Schafhausen, „Curator's Foreword“, in: Liam Gillick, a.a.O., S. 13.
- 10 Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, Frankfurt/M. 1978, S. 563, 559.