

80064

Von Allison Hewitt Ward

Fjodor Dostojewski war von Hans Holbeins *Der Leichnam Christi im Grabe* derart gebannt, dass er im Baseler Kunstmuseum auf einen Museumshocker kletterte, um einen besseren Blick zu erhaschen. Holbein der Jüngere hatte den toten Messias im klinischen Profil dargestellt, in den Bilderrahmen gebettet. Eine gelbsuchtartige Palette von Oliv und Gelb, weißer Totenwäsche und tiefschwarzem Schatten durchzieht die klaustrophobische Bildtafel. Das rosarote Fleisch Christi wirkt gräulich. Die Hand des Mannes, in Starre gefasst, entblößt eine faulende Wunde. „Dieses Bild! Vor diesem Bild kann manchem der Glaube verlorengehen!“ Dostojewski sprach mit der Stimme des Fürsten Myschkin aus *Der Idiot*. Und später, mit einer anderen:

Wenn einen solchen Leichnam (und genauso muß er ausgesehen haben) alle seine Jünger, seine wichtigsten späteren Apostel, gesehen haben, wenn ihn die Frauen, die ihm folgten und unter dem Kreuze standen, gesehen haben, alle, die an Ihn glaubten und Ihn liebten – wie konnten sie angesichts eines solchen Leichnams glauben, daß dieser Märtyrer auferstehen wird?¹

Die Unverblümtheit der Darstellung bezahlt für ihre Menschlichkeit den Preis der Transzendenz. Die Wunden schließen sich nicht.

Dreißig Jahre nachdem Columbus die Segel gesetzt hatte und weniger als fünf Jahre nach Luthers Thesenanschlag griff *Der Leichnam Christi* einen Widerspruch in der aufkommenden Moderne auf: weltliches menschliches Mitgefühl und gefühllose Grausamkeit sind so verschieden nicht. Die Vernunft emanzipiert und sie verurteilt. Die Aufklärung, die das Ancien Régime zerschlug, die Sklaverei beendete, das andere Geschlecht emanzipierte und Penicillin erfand, ist dieselbe Aufklärung, aus der Auschwitz und die Atombombe hervorgingen.

Man ist gemeinhin der Auffassung, dass es eine angemessene Methode gibt, die Vergangenheit zu bewältigen, sie aufzuarbeiten. Wir unternahmen einmal einen Schulausflug zu einem gesäuberten Dachau, wo wir durch mit Kalk geweißte Gaskammern schlurften. Auf meinem lindgrünen iPod hörte ich Neutral Milk Hotels „In the Aeroplane Over The Sea“ in Dauerschleife. Wir amerikanischen Teenager vergossen Tränen, wir erschauerten, wir machten Schnappschüsse von einem Schild, das in fünf Sprachen „Nie wieder“ versicherte. Wir stiegen wieder in unseren Reisebus. Eine angemessene Begegnung mit der Vergangenheit.

Artur Żmijewskis elfminütiges Video *80064* ist eine unangemessene Begegnung mit der Vergangenheit. Der Künstler überzeugte den 92-jährigen Auschwitzüberlebenden Józef Tarnawa, die verblasste Lagernummer zu erneuern, die ihm 1942 auf den Unterarm tätowiert wurde. In dem 2004 in Polen gedrehten Film treffen sich die Männer in einem Tätowierstudio, dessen Wandfarbe an Pisse oder an Ananas erinnert. Ein ungenannter Tätowierer, der ein siebgedrucktes Klappmesser

¹Fjodor Dostojewski, *Der Idiot*, Zürich 1996, S. 591 ff.

auf der Brust trägt, steht bereit. Die Farbpalette ähnelt derjenigen Holbeins: fahles Fleisch, Galle, Leinen, Schatten. „Sie haben wohl schon viele Menschen sterben sehen?“, fragt der Künstler. „Ja“, antwortet der alte Mann mit dem weißen Haarschopf und Schnurrbart. Er trägt zu diesem nicht gerade sonntäglichen Anlass seine Sonntagskleidung. „Sie haben sie jeden Tag transportiert, nackt.“ Hinter ihm steht eine Reihe verblichener Softcore-Nudes, eingefasst in Rahmen aus dem Bastelladen. Die meisten Lichter im Laden sind ausgeschaltet. Hinter dieser dunklen Leere ist ein Außen unvorstellbar, die Männer sind in ihrer Ecke eingeschlossen.

Tarnawa ist kein Jude. Wie der Künstler ist auch er Pole. Seine Festnahme sei zufällig gewesen: „Ich wurde ohne Grund nach Auschwitz gebracht“ (0:53). Das dunkle umgekehrte Dreieck auf seinem Identifikationsfoto (1:45), deutet darauf hin, dass er als *Asozialer* kategorisiert wurde. In seinen Erinnerungen ist er sachlich und unsentimental. Żmijewski gräbt nach einer romantischen Geschichte des Aufbegehrens, wird aber nicht fündig. „Man musste es aushalten, das ist alles“, antwortet Tarnawa (04:23).

Seine Schilderungen und Gefühlslage unterscheiden sich kaum von anderen Holocaust-Überlebenden, die vor der Kamera sprechen. Dass ihre Geschichten unter Tränen erzählt werden sollen, ist eine ästhetische Vorliebe des Publikums. Der Künstler hatte indessen angenommen, dass die Tätowiernadel diesen Gleichmut durchdringen würde. Diese Wirkung blieb aus.

Bei diesem Filmexperiment mit der Erinnerung hatte ich erwartet, dass sich unter dem Einfluss des Tätowierens die „Türen der Erinnerung“ öffnen würden, dass es eine Wiederbelebung dieser Zeit geben würde, einen Strom von Bildern oder Worten, die die schmerzhafteste Vergangenheit beschreiben. Doch das geschah nicht.²

Was hingegen geschah, war, dass Tarnawa, obgleich er angeblich vor der Aufnahme eingewilligt hatte, das Tattoo nun nachdrücklich nicht mehr wollte. „Geben wir's auf, dann bin ich glücklich“, sagt er (05:19). Für mehrere unangenehme Minuten ignoriert der Künstler beharrlich die Proteste des alten Mannes. Schließlich bricht Żmijewski seinen Widerstand. Der Tätowierer im Klappmesserhemd erklärt die Nachsorge, bevor er beginnt, und ein verzweifelter Tarnawa antwortet: „Warum bürden Sie mir diese Last auf, dass ich mich darum kümmern muss“(07:09)? Dann sticht die Nadel eine schärfere 80064.

Ich mag *80064* nicht. Ich mag es nicht, mir den Film zum Zweck dieses Essays immer und immer wieder anzusehen. Es ist pornografisches Rohmaterial des unvermittelten Realgeschehens. Einen alten Mann zu schikanieren, scheint mir ein fauler Ersatz für ein Kunstwerk. Es wäre besser, in einer Welt zu leben, in der dieses Video nicht existiert. Doch das tut es.

Das Werk wurde vom Fritz Bauer Institut für eine Ausstellung über 40 Jahre NS-Prozesse in Frankfurt in Auftrag gegeben, aber später abgelehnt. Das Amsterdamer IDFA Institut nahm es 2005 wieder auf. Ein Außenseiter war es nicht. In den 2000ern tourte es gekonnt durch die renommierten

²<https://www.idfa.nl/en/film/e42b89be-9d61-4934-b12b-19cf72988d95/80064/>

europäischen Ausstellungen, die auf A oder E enden. 2008 wurde Żmijewskis *Game of Tag* (1999) – ein Video nackter Erwachsener, die in einer Gaskammer Fangen spielen – bei einer Gruppenausstellung im Österreichischen Kulturforum in New York gezeigt, an der auch der amerikanische Säulenheilige Andres Serrano mit seinem Werk *Piss Christ* (1987) beteiligt war. Der Empfang war lauwarm. *Game of Tag* blieb hinter dem moralisch-didaktischen Imperativ zurück, der durch das Thema der Ausstellung aufgegeben wurde: die Todesstrafe.³

Die Ausstellung von *80064* bei der New Yorker X-Initiative 2009 wurde von dem New York Times-Kritiker Ken Johnson in einer Rezension mit dem Titel „An Artist Turns People Into his Marionettes“ verrissen. „War diese abgedroschene Lektion wirklich den Preis wert, den der geistige Zustand eines verletzlichen alten Mannes dafür zahlen musste?“, fragte Johnson. Der Künstler, schrieb er weiter, verfolge „eine Form der relationalen Ästhetik, in der gewöhnliche Menschen eingeladen werden, an künstlich hergestellten Situationen teilzunehmen, um tiefgreifende soziale Probleme aufzudecken. Festzustellen, dass er dabei mit eiserner Hand vorgeht, wäre eine Untertreibung.“⁴

Die Relationale Ästhetik wurde 1998 von dem Kurator Nicolas Bourriaud in seiner *Esthétique relationnelle* zusammengefasst und propagiert. Bourriaud zufolge handelt es sich bei Relationaler Kunst um „eine Kunst, deren theoretischer Horizont weniger in ihrem privaten symbolischen Raum besteht, sondern in der Sphäre menschlicher Interaktion und deren sozialem Kontext.“⁵ Sie gleicht gewissermaßen einem Kalendereintrag, einer Verabredung, „die nicht mehr innerhalb eines ‚monumentalen‘ Zeitrahmens präsentiert wird und für ein universelles Publikum offen ist; vielmehr entfaltet sie sich zu einer bestimmten Zeit, für eine vom Künstler zusammengerufene Zuschauerschaft. Kurz und bündig. Das Werk regt zu Begegnungen an und lädt zu Verabredungen ein.“⁶ Mit dem routinierten Anmut einer Zahnarthelferin bieten Künstlerinnen und Künstler „Momente der Geselligkeit“ und „Objekte, die Geselligkeit produzieren“⁷ als Kunstwerke an, um dergestalt „die Risse im sozialen Band“⁸ zu füllen.

Wie das Abdichten einer Badewanne ist das Füllen der Risse im sozialen Gefüge eine praktische Aufgabe, die gut oder schlecht ausgeführt werden kann. Anders als das Abdichten einer Badewanne allerdings, unterliegt der Erfolg dieser Aufgabe einer ethischen Bewertung. Die Kunstkritik wurde dementsprechend eher zu einer ethischen Prüfung als zu einem ästhetischen Urteil getrieben – eine Tendenz, die Claire Bishop 2006 als „ethische Wende“ kritisierte:

³Ken Johnson, „Sanctioned Killings, and the Very Many That Aren't“, *The New York Times*, February 1, 2008, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2008/02/01/arts/design/01pain.html>.

⁴Ken Johnson, „An Artist Turns People Into His Marionettes“, *The New York Times*, November 30, 2009, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30zmijewski.html>. (unsere Übersetzung).

⁵Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Collection Documents Sur l'art (Dijon 2002), 14 (unsere Übersetzung).

⁶Bourriaud, 29 (unsere Übersetzung).

⁷Bourriaud, 33 (unsere Übersetzung).

⁸Bourriaud, 36 (unsere Übersetzung).

Diese Tendenz manifestiert sich in einer erhöhten Aufmerksamkeit für die Art und Weise, in der eine bestimmte Kooperation durchgeführt wird. Mit anderen Worten, Künstler werden zunehmend nach ihrem Arbeitsprozess beurteilt – inwieweit sie gute oder schlechte Modelle der Zusammenarbeit liefern – und für jedes Indiz potenzieller Ausbeutung kritisiert, das darauf hinweist, dass ihre Subjekte nicht „vollständig“ repräsentiert werden - als ob so etwas möglich wäre.⁹

Žmijewskis Zusammenarbeiten/Kooperationen waren schlecht.

Es ist eine Sache, menschliches Leid und Erniedrigung in der Kunst festzuhalten. Es ist eine andere, sie in einem lebendigen Menschen zum Zweck der Kunst zu verursachen. Holbein hat sein Modell nicht gekreuzigt, um den *Leichnam Christi* zu malen. Für Žmijewskis Arbeiten ist die Erschütterung von Moral und Sitten hingegen charakteristisch: In *The Game of Tag* (1999) spielen nackte Menschen in einer Gaskammer Fangen. *Singing Lesson 1* (2001) organisierte ein Konzert eines Chors aus gehörlosen Kindern.

Žmijewski fordert die Betrachter geradezu auf, angewidert davonzustürmen. Aber diese ethische Reaktion - Johnsons Reaktion – gleicht einer Resignation gegenüber der Möglichkeit von Kunst.

Seit den *Happenings* verlangten soziale Kunstwerke, dass ihre Qualität entsprechend dem (natürlich vom Künstler) berichteten Glück des teilnehmenden Subjekts beurteilt wird, entsprechend der Einhaltung eines ethischen Chics, feindselig gegenüber der Tyrannei der Form. Žmijewski hat die kleinliche Tyrannei der Relationalen Kunst inszeniert und enthüllt. Die ausgebeuteten und gedemütigten Teilnehmer in seinen Videos sind nicht weniger Hitchcock'sche Marionetten wie die umschwärmten und ermächtigten Subjekte der konventionellen Relationalen Ästhetik: Dellers Statistinnen, die namenlosen Vasallen von Hirschorns Monumenten oder Tiravanijas Dinnergäste.

Das heutige Publikum ist mit Reality-TV und Erlebniswirtschaft vollständig vertraut. Nicht so 2004, als *80064* aufgenommen wurde. Führende Wissenschaftler der *Experience Economy* verwiesen damals auf die aufkommende Erlebnisgastronomie¹⁰, das Reality-TV steckte noch in den Kinderschuhen. Ein niederländischer Fernsehsender kam zuerst auf die Idee, unbekannte Personen in eine streng konstruierte und vollständig aufgezeichnete Umgebung hineinzusetzen; MTV griff dieses Modell 1992 bei der Premiere von *The Real World* auf. Vielleicht ließ sich über den Umweg über die *unwirkliche* Umgebung ja etwas Echteres, Authentischeres im Verhalten der Probanden ausmachen. *Fear Factor* feierte 2001 Premiere und ließ seine Kandidaten sechs Staffeln lang abstoßende Stunts absolvieren (darunter ein Bad in Blutegeln oder das Melken einer Ziege mit dem Mund), um einen Geldpreis zu gewinnen. Sah das Publikum in den Kandidaten eine ursprünglichere Wahrheit am Werk, die zuvor von Arbeitszimmern und Khakihosen unterdrückt worden war und

⁹Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“, *Artforum*, February 2006, <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. (unsere Übersetzung).

¹⁰Vgl. Joseph Pine II and James H. Gilmore, „Welcome to the Experience Economy“, *Harvard Business Review*, August 1998, S. 97–105.

die durch die Torturen der Show endlich zum Vorschein kommen durfte? Oder war das Leiden das eigentliche Vergnügen?

Bishop ist von Żmijewskis Situationen nicht so erschüttert wie Johnson. Sie verfügt über den gestählten postmodernen Blick, der den Begriff des Werks vom Werk lösen kann, der Żmijewskis „schwierige – manchmal quälende – Situationen“¹¹ zwar erkennt, ihre besonderen Schwierigkeiten aber zur Seite schiebt, um die Tatsache der Schwierigkeit an sich zu betrachten. Sie lobt Żmijewski dafür, sich der „richtigen ethischen Wahl“ und der „christlichen Selbstaufopferung“¹² verweigert zu haben. Was Żmijewski laut Bishop auszeichnet, ist den Techniken des Reality-TV nicht unähnlich:

Künstlern wie Żmijewski geht es weniger um eine getreue Dokumentation der Situation als vielmehr um die Konstruktion einer in der Realität verankerten Erzählung, die eine Reihe größerer Punkte vermittelt.¹³

„Punkte vermittelt.“ Vielleicht ist die Vermittlung von Punkten in einer Kunstgalerie ausgeklügelter als beim *Bachelor*. Aber es ist keine Kunst. Anstatt Bourriauds Kalendereinträgen bekommen wir hier einige gut gemachte PowerPoint-Slides. Die Aufgabe der Zuschauer besteht nicht darin, ihre Abscheu zu unterdrücken, sondern sie didaktisch zu ertragen.

Natürlich identifizieren wir uns mit Tarnawa. Die große Herausforderung besteht darin, sich mit Żmijewski zu identifizieren, dem jüngeren Mann, der sich nach einem kathartischen Spektakel der Erinnerung sehnt, das mit Vergessen endet.

Dass 400 Jahre Aufklärung Auschwitz hervorgebracht haben, bleibt wie die Löcher in der Hand von Holbeins *Christi* und die erneuerte Tätowierung auf Tarnawas Arm eine offene Wunde. Es ist eine Vergangenheit, die sich nicht auflösen lässt. Theodor Adorno äußerte sich skeptisch gegenüber den Bemühungen der Nachkriegszeit, diese Geschichte zu bewältigen.

Mit Aufarbeitung der Vergangenheit ist in jenem Sprachgebrauch nicht gemeint, daß man das Vergangene im Ernst verarbeite, seinen Bann breche durch helles Bewußtsein. Sondern man will einen Schlußstrich darunter ziehen und womöglich es selbst aus der Erinnerung wegwischen.¹⁴

Wenn es einen Erfolg in *80064* gibt, dann liegt dieser in seiner Infragestellung der ethischen Herrschaft über Kunst, aber mehr noch in seinem Versagen, mit der Vergangenheit ins Reine zu kommen.

Die Unmöglichkeit, mit der Vergangenheit reinen Tisch zu machen, ist gleichbedeutend mit der Unmöglichkeit von Kunst. Holbeins *Christi* schlug einen Riss in die Wirklichkeit. Żmijewski

¹¹ Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“.

¹² Bishop.

¹³ Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, S. 227, <http://0-hdl.handle.net.library.metmuseum.org/2027/heb.32115>.

¹⁴ Theodor W. Adorno, „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit,“ in: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt am Main 1963, S. 125.

wiederholt ihn, zeichnet ihn auf und spielt ihn nach. *Christi* hatte den Betrachter noch vor die Aufgabe der Transformation gestellt, die seinem Subjekt verwehrt blieb. In *80064* ist hingegen alle Möglichkeit der Transzendenz getilgt: jene des Subjekts wie des Betrachters gleichermaßen.

Aus dem Englischen von Steffen Andrae