BIG SUR - NEUE SPANISCHE KUNST

Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart, Berlin 19. April bis 30. Juni 2002

Sylvaine Hänsel / Berlin

Wenn eine angesehene Institution wie die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz im Hamburger Bahnhof, ihrem „Museum für Gegenwart" in Berlin der zeitgenössischen Spanischen Kunst eine Ausstellung widmet, ist das natürlich für Freunde und Kenner der zeitgenössischen Kunst Spaniens eine Freude, zumal es seit dem spektakulären Erscheinen spanischer Künstler auf der Kunstszene vor gut 15 Jahren in letzter Zeit eher schien, dass eine gewisse Stagnation in der Auseinandersetzung mit dem Thema eingetreten sei. Hatte das Kunstforum 1988 seinen Band 94 dem Thema *Spanien im Aufbruch* gewidmet und hier vor allem jüngere Künstler berücksichtigt, versuchte die in Berlin gezeigte, der spanischen Kunst gewidmete Sektion des Projektes *Kunst.Europa* der Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine 1991 die Traditionslinien zu verfolgen, die die aktuelle Kunstszene mit der spanischen Nachkriegskunst verband. Der Rückblick auf die *Spanische Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts* in Künzelsau-Gausbach, über den Bettina Marten 1999 in den *Mitteilungen* der Carl Justi-Vereinigung berichtete, weckt jedoch den Eindruck, dass nach den ersten Ansätzen einer historisch-kritischen Auseinandersetzung eine gewisse Beliebigkeit - bestimmt allenfalls durch das Bedürfnis nach vertrauten Namen und Positionen - das Erscheinungsbild spanischer Gegenwartskunst in Deutschland prägt.

Eine Ausstellung über „Neue spanische Kunst" ist daher hochwillkommen, erhofft man sich doch von ihr einerseits Aufschlüsse darüber, wie bekannte künstlerische Positionen weiterentwickelt, attackiert oder zu den Akten gelegt und andererseits neue Positionen formuliert werden. Dazu gehörte freilich, dass man bei der Auswahl der Künstler und ihrer Werke ein Konzept zugrunde legte, das dem Betrachter die Erkenntnis solcher Zusammenhänge ermöglichte. Statt dessen sah man sich mit sechzehn mehr oder weniger unterschiedlichen Persönlichkeiten konfrontiert, deren Werke - laut Katalog „repräsentativ für den ästhetischen Zeitgeist" - zunächst vor allem von einer gewissen Beliebigkeit künstlerischen Schaffens zeugten. Dass Installation, Fotografie und Videokunst breiten Raum einnahmen, überraschte vor dem Hintergrund der internationalen Kunstszene wenig, auch nicht die Tatsache, dass einige Künstler mehrere Medien benutzen und kombinieren.

Enrique Juncosa versucht im Katalog zu erläutern, (was man in der Ausstellung schon deshalb nicht sieht, weil die Hängung eher räumlichen als inhaltlichen Kriterien folgt), dass sich die Künstler in vier Gruppen ordnen lassen. In der ersten finden sich Antoni Abad, Victoria Civera und Darío Urzay, die, Mitte der fünfziger Jahre geboren, seit etwa 1980 in Ausstellungen präsent sind. Abad zeigt eine Videoarbeit, in der sich Fliegen abwechselnd zu den Worten „Ich" und „Und" formieren. Civera paraphrasiert in ihren Arbeiten ganz unterschiedliche kunstgeschichtliche Positionen, von Caspar David Friedrich über Marcel Duchamp bis zu Allan Jones, wobei gerade die Schlichtheit ihrer Paraphrasen ihre Skepsis verdeutlicht. Leider sieht man im Hamburger Bahnhof nur die ziemlich plakative Darstellung einer rot gekleideten Dame beim Verlassen des

Friedrich'schen Geheges und nicht die witzige malerische Umsetzung des Duchamp'schen Urinoirs. Die zwei „Skorpione" aus Aluminium wirken zwar in ihrer klumpigen Unbestimmtheit durchaus unangenehm, lassen aber doch eher an kunstgewerblichen Nippes als an Skulptur denken. Von Urzay schließlich sieht man ein ebenso großes wie belangloses Diptychon, dessen Farbkleckse gemalte Fotografie und fotografierte Malerei zeigen, hergestellt in einem aufwendigen Verfahren, das sich umgekehrt proportional zum eher banalen Ergebnis verhält. Weshalb gerade diese Drei als Vermittler zwischen „etablierter" und neuer Kunst stehen sollen, bleibt rätselhaft, zumal Künstler wie der jüngst verstorbene Juan Muñóz, Perejaume, Cristina Iglesias oder Miquel Barceló zu derselben Generation gehören. Der Verdacht drängt sich auf, dass es unter dem Vorwand, in Deutschland „neue" Namen zu präsentieren vor allem darum ging, den jüngsten Ankäufen des Madrider Centro de Arte Reina Sofía Publizität und Prestige zu verschaffen.

In der zweiten Gruppe sammelt sich eine Reihe höchst heterogener Künstler, die in den neunziger Jahren ihre Karriere starteten. Neben diffusem Kitsch wie den monumentalen Aluminiummandelblüten von Suzy Gómez, den outrierten Horrorvisionen von Maria Nuñez oder der beeindruckenden Fotografie eines schier unendlichen Bretterzaunes von Monserrat Soto findet man hier die interessantesten Arbeiten der Ausstellung. Die drei Videoprojektionen von Ana Laura Aláez mögen zunächst banal erscheinen, zeigt doch die Künstlerin ausschließlich sich selbst, mal fliegend, mal mit Merkurhütchen, mal beim Duschen, mal mit wechselnden Frisuren und Make-up, immer untermalt mit kosmisch angehauchtem Technosound. Doch hält man sich eine Weile in dem mit schallisolierenden Wänden und einem dicken roten Teppichboden ausgestatteten Raum auf, stellt man fest, dass gerade jüngere Besucher hier ideale Kommunikationsbedingungen finden. Zwar meint Joachim Jäger in seinem Katalogessay, das „aseptisch cleane Ambiente" ziele „auf Ernüchterung" und ließe „jede Gefühlswallung augenblicklich Schockgefrieren", aber das Verhalten der Besucher gibt ihm unrecht, finden sie doch hier das vertraute Ambiente der Club und Partyszene, in dem die Videos von Aláez als Dekoration auf beachtlichem Niveau funktionieren.

Zu den Höhepunkten der Veranstaltung gehören die *Teratologías*, eine Videoinstallation, bei der optische Kabel wie die Arme einer Seeanemone in das Dunkel des Raumes ausgreifen und eigenartige Muster an die Wände projizieren, die an Zellkulturen oder Präparate erinnern. Man braucht nicht unbedingt die Information, dass es sich um mikroskopische Aufnahmen von Krankheitserregern handelt, um von der eigenartigen Schönheit dieser realen, aber befremdlichen Welt zugleich fasziniert und beunruhigt zu sein. Dabei beeindruckt nicht nur die Idee; auch die Umsetzung, von der präzisen Auswahl der Materialien bis zur technischen Perfektion der Ausführung, beweist dieselbe künstlerische Kraft, die schon die Arbeiten der früheren Jahre auszeichnete, etwa die Spiegelungen und Anamorphosen von Nasen, Augen, Mündern oder Ohren des *Sensorium n°2* benannten Selbstporträts von 1993.

Überzeugen kann auch die Arbeit von Eulalia Valldosera, die mit ihrer Videoinstallation *Les Demoiselles de Valence* nicht nur an Picassos *Demoiselles d'Avignon*, eine der

Inkunabeln zeitgenössischer Kunst, anknüpft, sondern witzig und intelligent mit unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Darstellungsebenen spielt. Der Film zeigt in einem dunklen Raum, teils in Zeitlupe, teils in „normaler" Geschwindigkeit, eine Gruppe redender junger Leute in einem Raum, doch lässt sich die Unterhaltung kaum verstehen und erscheint eher als diffuse Geräuschkulisse. Projiziert wird der Film auf den Fußboden, der sich beim genauen Hinsehen als „Wand" eines um 90° gedrehten Badezimmers mit Wanne und Waschbecken entpuppt. Zahlreiche runde Spiegel an dieser „Wand" reflektieren die filmischen Bilder so, dass sie als bewegte Bilder an der Wand des Ausstellungsraumes, die zugleich den „Fußboden" des Badezimmers darstellt, erscheinen. Drei oder eigentlich vier Realitätsebenen werden übereinandergelegt, fragmentiert und zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt. Wer den „richtigen" Film sehen möchte, darf sich auf einer Toilette niederlassen, ein Objekt des „Badezimmers" auf der Ebene des Ausstellungsraums. Dort kann er auf der Matte zu seinen Füßen eine kleinformatige Projektion des Films betrachten und dazu über Kopfhörer den nun verständlich erklingenden Gesprächen und Gedankengängen folgen. Was sich in der Beschreibung eher kompliziert und vielleicht etwas formalistisch ausnimmt, funktioniert in der Ausstellung ganz einfach und unmittelbar, lässt sich doch der Betrachter nur zu leicht zu der Frage verlocken, was „wirklich" sei, und sich im Spiegelkabinett seiner eigenen Wahrnehmung zu verlaufen.

Als dritte Gruppe stellt Juncosa zwei Maler vor, José Manuel Ballester und Ángel Mateo Charris, die beide routiniert in die Fußstapfen Edward Hoppers treten und einmal mehr den „fremden Blick" auf das Alltägliche versuchen. Charris variiert das vertraute Rezept durch Zutaten aus Kunst- und Filmgeschichte, Ballester hat inzwischen seinen kleinen Grisaille-Bildchen leerer Räume Farbfotografien von Räumen hinzugefügt, die etwa an Arbeiten von Günter Förg, Andreas Gursky oder Candida Höfer erinnern, sich von diesen aber vor allen durch ihre Banalität unterscheiden.

Die fünf Künstler der vierten Gruppe sind erst seit Mitte der neunziger Jahre auf dem Kunstmarkt präsent. Ihre Qualität liegt sicherlich nicht zuletzt in dem Sinn für Ironie begründet, der sich etwa bei Pilar Albarricín in der Hemmungslosigkeit ausdrückt, mit der sie beliebte Spanienklischees vorführt und auslebt. Ob sie, von einem Gitarristen begleitet, den Weltschmerz schauriger Flamencogesänge bis zum Selbstmord steigert (der Film heißt, völlig zu Recht *prohibido el cante*) oder *Tortilla a la española* zubereitet und dabei Fetzen aus ihrem Kleid schneidet und als Füllung verwendet: ihre Videos sind vielleicht nicht besonders tiefsinnig, aber doch durchaus witzig.

Dass Carlos Congost in der Ausstellung nur mit der unglaublich dümmlichen Installation *Popcorn Love* vertreten ist, ist ein so peinlicher Missgriff der Kuratoren, dass man davor nur, um mit Mark Twain zu sprechen, „den Vorhang der Barmherzigkeit" ziehen möchte. Schade, denn Congost hat in seinen Fotografien Alltägliches, Kitsch, Jugendkultur und Situationskomik mit Gespür für den richtigen Augenblick und großer formaler Sicherheit zu Szenen zusammengefügt, die in bester surrealistischer Tradition stehend einen unwiderstehlichen, etwas irren Charme verströmen.

Auch Javier Pérez kann mit seinem *Klangturm* nur bedingt seine Möglichkeiten zeigen. Hohe Metallregale, in denen gläserne Gefäße stehen, bilden einen Raum, den der Betrachter betreten kann. Dabei versetzt er jedoch die Regale in Schwingungen, so dass die Gläser zu klirren beginnen. Die Situation ist prekär, steht doch die Befürchtung, die Gläser könnten zerspringen, der Neugier, wie weit sich wohl das Klingen variieren und steigern ließe, entgegen. Wem dieses Erlebnis zu vordergründig erscheint, sei an Pérez' Beitrag für die letzte Biennale in Venedig erinnert, wo der Künstler ein *Stück Himmel*, ein Kugelsegment aus Hunderten von Glastropfen, an der Decke des spanischen Pavillons installiert hatte - eine ebenso spannungsvolle wie poetische Arbeit, die Schönheit, Vergänglichkeit, Zartheit und Bedrohlichkeit vereinte.

Dagegen fallen sowohl die Arbeiten von Alberto Peral und Jesús Palomino deutlich ab. Vor allem der letztere rief deutlich in Erinnerung, dass zwischen Selbstgebasteltem und Kunst ein vielleicht nicht immer klar definierbarer, aber doch klar erfassbarer Unterschied besteht. Dass Palomino vor dem Hamburger Bahnhof ein Häuschen aus Latten und Folien zusammenbasteln durfte, was im Katalog als „Referenz zu Elendsvierteln und städtischer Armut" interpretiert wurde, wirkt einfach nur albern und zynisch.

Bot die Ausstellung trotz des völligen Verzichtes auf Vermittlung zwar kein Panorama, aber doch einen Einblick in das Schaffen einiger jüngerer spanischer Künstler, liefert der spanisch-deutsche Katalog ein verblüffend dreistes Beispiel pseudointellektueller Schaumschlägerei. Joachim Jägers Einleitungsessay versucht wenigstens partiell eine Analyse der gezeigten Arbeiten, doch schnell macht sich bemerkbar, dass er auf die Beliebigkeit der Künstlerauswahl nur mit gestanzten Worthülsen reagieren kann. Hilflos wirken seine gelegentlichen Bemühungen, Verbindungen zu anderen Künstlern herzustellen, wenn er etwa die Buden Palominos in Beziehung zu Vito Acconcis *Überlegungen zum Thema Wohnen* setzt, oder bei der Betrachtung von Valldoseras *Demoiselles de Valence* eine kleine Blütenlese zum Thema Spiegel in der Kunst veranstaltet. Insgesamt wird man den Verdacht nicht los, dass der Autor dankbar die Erarbeitung der Ausstellung den spanischen Kollegen überließ.

Unter diesen „brilliert" Enrique Junquosa mit einem Essay, der die weit verbreitete Verquastheit des Schrifttums zur zeitgenössischen Kunst zu Sätzen von völliger Sinnlosigkeit steigert. Manches ergibt Sternstunden höheren Blödsinns wie die folgende Kostprobe: „Gelegentlich vermitteln [die Arbeiten von José Manuel Ballester, d.A.] uns nicht nur ihre sprachliche Natur, wie das in lebendige Geistigkeit verwandelte Licht eine Dramatik mit sich bringt, sondern auch als dramatische Szenen selbst, die von Einsamkeit, Übergängen und Abwesenheit handeln. Nicht umsonst hat Ballester sich typischen Atmosphären wie Wüsten oder zerwühlten Doppelbetten gewidmet." (Die spanische Version ist grammatisch korrekter, aber sachlich identisch.)

Was empört, ist nicht nur, dass solch logorrhöische Prosa gedruckt wird (entschuldigend könnte man anführen, dass es anscheinend weder ein Lektorat noch eine Redaktion für den Katalog gab), sondern auch die Skrupellosigkeit, mit der ein poppig-buntes Coffetable-Book produziert wird, das gar nicht mehr gelesen werden, sondern nur noch

dekorativ herumliegen soll. Wer wirklich an der Sache interessiert ist und etwas über das Thema spanische Gegenwartskunst lernen will, outet sich, so zeigt der Katalog, als uncool und anstrengend. Dass allerdings solch offen zur Schau getragener Verachtung des Publikums mit Steuergeldern finanziert wird, erscheint letztlich einfach nur skandalös.