



Feministischer Realismus: Isa Genzken's Dekoration käme auf der Kö nicht ins Schaufenster.

Foto Kunstsammlung NRW / Achim Kukulies

Vollendung ist furchtbar

Die Düsseldorfer Mannequins: Benjamin Buchloh deutet Isa Genzken

Überraschende Wendungen, gar programmatische Brüche im Œuvre eines Künstlers sind seit der klassischen Moderne durchaus nicht selten. Manchmal fallen die Werke einer Retrospektive so unterschiedlich aus, dass man eine einzige Urheberschaft gar nicht erkennen kann. Das unterscheidet die neuere Kunst von jener, die, grob gesprochen, vor 1900 entstanden ist. So wie sich die Kunstproduktion heute zudem gern auf die Sechzigerjahre beruft – als die Conceptual Art die letzten Konturen eines kanonischen Kunstbegriffs auflöste –, konnten sich die Sechziger und Siebziger auf die Avantgarden nach 1900 beziehen. Was immer in heutigen Biennalen und auf Messen also auf den ersten Blick verblüffend neu aussehen mag, lässt sich auf den zweiten plausibel einer Geschichte aus dem zwanzigsten Jahrhundert einfügen. An dessen Anfang steht allerdings eine tatsächliche Zäsur – in Gestalt des Readymade. Auch Marcel Duchamp hat wiederum ein denkbar disparates Werk hinterlassen, das sich, jedenfalls dem Augenschein nach, nicht auf einen Nenner reduzieren lässt. Sein Œuvre ist eine Blaupause fürs zwanzigste Jahrhundert.

„Zeitgenössische Kunst“, als Terminus aufs Engste ans Hier und Jetzt gebunden, ist mithin selbst eine geschichtliche Größe. Für ihre Historizität seit 1900 hat kaum jemand einen so präzisen begrifflichen Instrumentenkasten entwickelt wie der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh, der diesen jetzt noch einmal in einem Vortrag in Düsseldorf vorführte. Niemand weiß die Kunst der Sechzigerjahre so schlüssig aus den vielschichtigen, auch widersprüchlichen Entwicklungen von Duchamp und Dada, von Antikunst, Abstraktion, Neuer Sachlichkeit und Surrealismus herzuleiten, sieht neben den entscheidenden Fortschritten so scharf immer auch die nicht minder aufschlussreichen Regressionen.

„Figur, Grund und Schund“ nannte der Harvard-Professor und Mitherausgeber der Zeitschrift *October* seine Ausführungen, für die er eigens aus

Übersee angereist war; im K21 der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen demonstrierte er, wie das verschiedenartige Œuvre der Bildhauerin Isa Genzken (F.A.Z. vom 10. Oktober 2020) historisch eingeordnet werden kann. Sein Vortrag hatte eine zutiefst persönliche, autobiographische Note, da Buchloh Düsseldorf, wie er in der Fragerunde freimütig berichtete, 1976 nicht nur deshalb verließ, weil er mangels Promotion nicht weiter an der Akademie unterrichten konnte. Der Kölner des Jahrgangs 1941 ging auch wegen seiner unglücklichen Liebe zu Genzken nach Nova Scotia, Kanada, um dort zu lehren – und jetzt erstmals nach mehr als vierzig Jahren wieder in die Akademiestadt zurückzukehren.

Im sonoren Duktus seiner wie dieselbetriebenen Stimme widmete sich Buchloh den beiden auseinanderklaffenden Werketappen von Genzken frühen „Hyperbolos“ und „Ellipsoiden“ und den späteren „Schauspielern“, die in der Tat wie Minimal Art und Surrealismus zueinander stehen. Eindringlich schilderte Buchloh die Selbstbehauptung der jungen Bildhauerin in einer maskulinen, teils hämischen Künstlerwelt im Rheinland und destillierte eine „radikalutopische Geste“ aus Genzken sockelloser Plastik, die buchstäblich auf Grund liegt. Mit den ungemein eleganten, farbig subtil markierten Objekten habe Genzken vorausschauend – Jahre vor Richard Serra, vor Frank Gehry – avancierte digitale Technologien zum Einsatz gebracht und sich insgesamt von einer „gesellschaftlich konstruierten Geschlechterhierarchie befreit“.

Dem sei dann, so Buchloh, eine „zweite Phase“, eine „andere Geschichte“ im Werk Genzken gefolgt, das um 1993 mit den exzentrischen Schaufensterpuppen ins „Atopische“ gegangen sei. Die Künstlerin habe damals eingesehen, dass sie weder das „Modell einer phänomenologischen Konstitution eines utopisch befreiten Subjekts“ noch die „Homogenität ihres Ansatzes“ dauerhaft würde aufrechterhalten kön-

nen. Eigentlich eine eher konventionelle Begründung für diesen Kurswechsel hin zum Readymade (dazwischen lagen ja schon die illusionslosen Betonskulpturen); Buchloh fand ihn anfangs nach eigenem Bekunden „naiv“ und konnte ihn überhaupt nicht nachvollziehen.

Bis er offenbar die historischen Parallelen jener „anthropomorphen Figuration“ in den Werken von de Chirico und Duchamp bis zur Pariser Surrealisten-Schau von 1938 erkannte, mithin eine „bittere, emphatische Zeichenturbulenz“ und die „Subversion der totalitären Formen des erzwungenen Konsums“, mit dem denn auch der „Schund“ im Titel seines Düsseldorfer Vortrags identifiziert wäre. Jene von Buchloh konstatierte „roboterhafte Postsubjektivität“ aus dem Figurenarsenal der Weimarer Republik lässt sich auch als Entfremdung einer heutigen Gegenwart ausdeuten, als „total verdinglichte Subjektivität“ und „Epithet einer kollektiven Existenz, deren primäres Kriterium die mangelnde Authentizität zu sein hätte“.

Aus dem Publikum kam schließlich eine Frage, die Buchloh emphatisch begrüßte: ob Genzken „Schauspieler“ irgendjemandem auffielen, wenn man sie ins Schaufenster eines Kaufhauses stelle. „Brauchen sie nicht vielmehr den Schutzraum des Museums?“ Anders als die Fragestellerin glaubt Buchloh an die verstörende Wirkung dieser Werke, wenn er ihnen „bei Herbie“ begegnen würde. Womöglich eine Minderheitsmeinung. Sogleich schlug der Kunsthistoriker den Bogen zurück zur ehemaligen Fetischisierung des Schaufensters und deren Kritik durch Duchamp. Es lohnt sich unbedingt, so das Fazit seines Vortrags, die Kunst in ihrer Zeitdiagnostik epochenübergreifend seit 1900 zu lesen, wenn es darum geht, der Gegenwart und ihrem konsumgetränkten Schund den Spiegel vorzuhalten.

GEORG IMDAHL

Die Ausstellung „Hier und Jetzt“ von Isa Genzken läuft bis zum 1. November im Düsseldorfer K21.