

Diedrich Diederichsen

*Der Sieg über die Straße*

*Isa Genzkens Ohne Titel (3 Stelen, 4 Türme), 2015*

Die Straße. Das sind drei Ontologien, die einander überlagern. Zunächst die mathematisch-physikalische der immanenten Interpretation und Bearbeitung dreidimensionaler Verhältnisse und ihrer Parameter: Länge, Breite, Gewicht, Dichte, Konsistenz, Farbe, Transparenz, Licht, Temperatur, Klang und viele mehr. Architektur, Verkehr, Wetter. Sodann die kulturell-politische Ontologie der Semantik, die bei der Nutzung und Bevölkerung der Straße durch (menschliche und nichtmenschliche) Bewohner:innen, Besucher:innen, Kund:innen, Verkäufer:innen, Arbeiter:innen, Poet:innen, Fotograf:innen und viele mehr entsteht. Schließlich die ökonomisch-materielle Ontologie: ihre Finanzierung und die physikalische wie kulturelle Verkörperung der in den Gebäuden, Parkplätzen, Plazas und Dachgärten enthaltenen Investitionen und der damit verbundene Wert der Straße, des Ensembles und die mit der Erhaltung dieses Wertes verbundenen Kosten für Baumaßnahmen ebenso wie für Sicherheitsdienste und deren Logistik. Die (alltägliche) Verschränkung dieser drei Seinsweisen ergibt aber ihrerseits spezifische Mischungen und spezifische (meta-)semantische Zonen. Für diese sind besonders Künstler:innen, Musiker:innen und Filmemacher:innen zuständig, im romantischen wie im außerromantischen Sinne - Isa Genzken hat hier entscheidende Arbeit geleistet. Die Straßen ihrer Wahl befinden sich überwiegend in New York, und in ihrer Bearbeitung vermischen sich das Romantische und das Außerromantische, das in jeder Hinsicht (materiell, körperlich) Harte wie das Schwärmerische. Aber sie interessiert sich auch für den Preis (als den Schein des Wertes). Sie erzählt gerne, wie und dass amerikanische Architektur - im Gegensatz zur deutschen - mit teuren Materialien und Problemlösungen arbeitet.<sup>1</sup>

“3 Stelen, 4 Türme” lautet der interne Rufname für das Ensemble, um das es in diesem Text gehen soll: wahrscheinlich das letzte große, durchgearbeitete Werk von Isa Genzken. Die Künstlerin hat es unbetitelt gelassen. Aber die durchzählende Rhythmisierung seiner Bestandteile lässt sich auch anders als im Verhältnis drei zu vier aufteilen, kann andere Betonungen ermöglichen, die sich ebenfalls polyrhythmisch überlagern könnten. Es sind nämlich auch zwei plus eine Stele und zwei plus zwei Türme. Denn zwei Stelen sind fast komplett identisch, die dritte bleibt im Gegensatz zu diesen beiden weitgehend ohne Folienbeklebung im matten Ocker des MDF-Materials, aus dem alle Objekte des Ensembles gebaut worden sind. Und je zwei Türme stehen nebeneinander sowie drei (zwei plus eine) Stele(n). Der erste Eindruck ist also der einer Ordnung und einer Systematik. Eine unbeklebte Stele (auf deren Rückseite aber Architekturbilder von ähnlichen Hochhäusern zu finden sind) steht ihrer beklebten Verdoppelung gegenüber; diese beiden wiederum doppelt so vielen Türmen. Doch die Stelen bilden auch eine Dreier-Gruppe gegen zwei Zweier-Gruppen. Der Beat, die Zählzeiten sind vertrackt. Man könnte denken, es sind vier Viertel, four-to-the-floor, Isa Genzkens geliebte Techno-Zählung, dann schleichen sich auf dem beschriebenen Wege optische Synkopen ein, und es wird doch so etwas wie Drum and Bass, eine andere ungerade Großstadtmusik der 90er, die man am Anfang auch Jungle nannte. Dass Hochhäuser in ihrer, altanthropologische Proportionen hinter sich lassenden Maßlosigkeit immer eine potenziell katastrophal schwankende wie potenziell grazile Bewegung androhen, ist ein Klassiker des 20. Jahrhunderts; dass es sich bei New Yorker Hochhäusern um Kulissen und Protagonisten konkreter Tanz- und Musikkulturen handelt, von Michael Snows *New York Eye and Ear Control* (1964) bis zu den Schallplattenhüllen des ZE-Labels um 1980 ist ein von Isa Genzken oft bespielter Topos. Jungle tauchte als Stil gegen oder in Ergänzung zu Techno auf, als sie sich verstärkt mit elektronischer Club-Musik in New York und Berlin beschäftigte.

Von einem “Großstadtdschungel” ist in deutscher Alltagssprache erstmals in den frühen 1970ern die Rede, weiß *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. Die Frequenz seines Gebrauchs steigt ab 1975 fast im rechten Winkel rasant an und erreicht einen Höhepunkt in den frühen 90er-Jahren. Danach fällt sie langsam wieder ab. Das Schicksal dieser Floskel ist vielleicht ein Indikator für ein bestimmtes Problembewusstsein oder auch eine bestimmte Faszination im deutschsprachigen Raum. Die Dialektik von Chaos und Planung in den Städten des Westens, ob als New-York-Faszination oder Angst vor No-Go-Areas, erreicht, über USA-Reisen, US-Filme und -TV-Serien die deutsche Öffentlichkeit; die Gentrifizierungsdebatten, die rassistische Angst vor Migration und Diversität und seit den 90ern vor so genannten “Parallelgesellschaften”, Debatten und

Fernsehserien über Banlieus, Ghettos und Clans, andererseits die Urbanistik-Diskurse in den Kulturwissenschaften, Bewegungen wie "Reclaim the Streets" und ein kurzzeitiger Boom kritischer Stadtsoziologie und Architekturtheorie trugen das ihre bei. Der zentrale Antagonismus, der diesem Komplex zugrunde liegt, interessierte Isa Genzken (spätestens) seit sie das erste Mal New York besuchte (mit ihrer Tante, die Stewardess war in den 60er-Jahren) und seit sie sich unter dem Eindruck der 68er-Situation für Architektur und Bildhauerei zu interessieren begann: die Spannung zwischen einer modernistischen Planungseuphorie und einem kapitalistischen Widerspruchsüberschuss in den städtischen Lebensformen. Beide Pole geben einander fortgesetzt Unrecht, doch beide entwickeln immer wieder ein Gestenrepertoire des Wahrheitsbesitzes, ja der Evidenz. Sei es die Schönheit des Wolkenkratzermodells, sei es der Witz des diese dementierenden Graffiti, sei es die Hässlichkeit seines Finanzierungsmodells.

Genzken arbeitete stets ebenso Moderne-fasziniert wie Moderne-kritisch mit dem vorgefundenen historischen Resultat, dass diese Moderne doppelt gescheitert war. Ihre besten Ergebnisse hatten deren Protagonist:innen erzielt, indem sie Formen reinigten, zuspitzten, zu immanenten Lösungen zwangen. Dabei wurden zwei Probleme übersehen oder aktiv ignoriert. Das schönste, reinste Gebäude und die mathematisch immanente Skulptur werden nämlich zum einen zum Investitionsobjekt, zum anderen werden sie bewohnt, besiedelt, gebraucht - ihre abstrakte (geplante) wie ihre konkrete (materiell realisierte) Seite entwickeln eine Eigendynamik, gewissermaßen nach der Schlachtordnung des Klassenkampfes. Der Versuch der Kunst, die qua ihrer eigenen Ideologie ("Zweckmäßigkeit ohne Zweck") nicht zum Gebrauchsobjekt werden darf, eine Art perfekten, idealen, abstrakten Gebrauch als Bild, als Objekt zu verkörpern, eben eine perfekte Zweckmäßigkeit, die nicht verunreinigt werden kann, hatte sich einer anderen berühmt-berüchtigten Abstraktion angenähert, die ohne Anschauung und Bilder auskommt: dem Geld.

Gleichwohl hatte Genzken Objekte geschaffen, die formale und mathematische Probleme von Körpern und Volumen so lösen konnten, dass sie scheinbar von jeder gesellschaftlichen Semantik ebenso unberührt blieben, wie sie nahezu ohne Bodenkontakt blieben - ihre berühmten "Ellipsoide" oder "Hyperbolos" z.B.. Doch statt einen Gegensatz zu konstruieren, zwischen diesen und anderen ultraeleganten, in sich geschlossenen Problemlösungen auf der einen Seite und ihren Collage-artigen Ensembles, Büchern oder Filmen, randvoll mit so genannten gesellschaftlichem Content auf der anderen Seite, würde ich, gerade im Zusammenhang mit dem hier zur Diskussion stehenden Ensemble, ihre besondere Fähigkeit, die Verschränktheit dieser Gegensätze als Pointe künstlerischen Handelns zu fassen, betonen - und dies nicht nur in einem naheliegenden dialektischen Sinne (dass die Romantik des Straßendrecks als Kompensation oder andere Seite der schönen Abstraktheit einer gegen oder ohne Bevölkerung geplanten Stadt ihre Grenze finde). Musik wäre dabei nicht nur eine Metapher für die künstlerisch brauchbaren, intellektuell herausfordernden, aber schwer planbaren oder konzeptualisierbaren Effekte des Clashes von Abstraktion und dem heftigen Feedback des Sozialen.

Es geht in der Architektur und eben auch bei deren skulpturale Volumen definierenden Seite immer darum, eine Vielfalt von Wissensformen einzusetzen, die gesellschaftlich hervorgebracht sind - die aber keine Vorhersagen über den Gebrauch ihrer Ergebnisse machen können (oder wenn sie dies tun, sich regelmäßig lächerlich machen oder Reaktionären wie Tom Wolfe Material liefern, die sich darüber amüsieren, dass die Bewohner von Le-Corbusier-Einheiten Spitzenvorhänge vor die Küchenfenster hängen). Für Investoren ist das ein Problem. Für die Gegenseite aber müsste der Gedanke entscheidend sein, dass einen Körper zu bauen, ein Volumen zu definieren oder auch zu verschieben oder aufzuheben, so etwas wie einen oder den ersten Baustein jeder politischen Handlung darstellt. Baustein in jedem Sinne. Die Idee von Gebrauch - und Missbrauch, Investment, Finanzialisierung - lässt sich nur denken und darstellen, wenn auf dieser Ebene abstrakter Idealität nicht ein Gedanke, sondern ein Konkretum hergestellt werden konnte. Die Evidenz der Realisierbarkeit des als richtig Erkannten stellt einen Grundbaustein materialistischen Denkens dar. Sie führt auch zu einem Punkt, der Genzken am Beginn ihrer Karriere als Vorwurf begegnete: ihr Superformalismus hatte Objekte hervorgebracht, die nun doch wie etwas aussahen, ja, die in ihrer Verschränktheit unterschiedlicher Wissensformen Körper und Volumen generierten, die zwar nichts repräsentierten, aber unmöglich als reine Abstraktion gesehen werden konnten. Sie erinnerten, wie die Künstlerin mir gegenüber in einem Gespräch erklärte, alle möglichen Betrachter an etwas Konkretes wie "einen Speer" oder "ein Boot".<sup>11</sup> Und das war im minimalistischen Dogma natürlich ein Problem.

Dass die perfekte Immanenz da draußen zu gebrauchen ist, um in einem Boot über einen Fluss eine verbotene Grenze zu überqueren oder mit einem Speer essbare Tiere zu erlegen oder Verfolger auf Abstand zu halten - diese Verunreinigung ist der bevorzugte Stoff von Genzken, den sie aber nicht als schon erfolgte Verunreinigung im Resultat feiert, sondern deren Zustandekommen sie fasziniert wie ein *sports match* oder ein Roman. Beide

setzen Versuchsanordnungen voraus, in der schon die Protagonist:innen, wie sie zu Beginn dastehen, klare Konturen haben, sich selbst genug sein und Unvereinbarkeiten (re-)präsentieren müssen. Moderne und ihre Radikalisierungen sowie ihre internen wie externen Konflikte und Aporien tauchen bei Genzken oft wie anachronistische, zum Scheitern verurteilte aber würdevolle Charaktere überkommener historischer Verhältnisse auf - wie Burt Lancaster in // *Gattopardo* oder John Wayne in *The Shootist*.

Doch im 21. Jahrhundert waren auch bei ihr Mischformen resultatativ, war die Konfrontation von Narration und reiner Form seltener geworden. In dem Sinne unternimmt die hier diskutierte Arbeit - 3 Stelen, 4 Türme - noch einmal mit besonderem Nachdruck eine Freilegung der den Arbeiten der letzten 20 Jahre zugrundeliegenden Elemente. Hierbei kann man auch wieder von drei Ebenen sprechen, die sich allerdings nicht unbedingt den drei Ontologien der Straße zuordnen lassen. Die sieben Gebäude ließen sich als drei modernistische und vier postmodernistische Architekturmodelle ansprechen; denn die Stelen ähneln den zerstörten (modernistischen) Twin Towers, die Türme könnten als zeitgenössische Hochhausarchitektur in einer chinesischen Boom-City stehen. Die erwähnte musikalische Komponente aller Hochhäuser, ihre latente Neigung als tanzend empfunden zu werden und bei Erdbeben oder in Katastrophenfilmen auch wirklich zu tanzen, ist nicht nur bei Genzken immer wieder angeklungen - doch wird sie hier bleibend auf die Rhythmik der Anordnung und die schon erwähnten Zahlenverhältnisse beschränkt; das Musikalisch-Rhythmische geschieht auf der Ebene des Installativen, findet weniger in der Anspielung oder im Assoziativen statt wie in früheren Arbeiten - auch wenn sich Genzken New York nie ohne die dazugehörigen Tanzkulturen vorstellte. Doch das Aufräumen, das gewissermaßen bei diesem Ensemble vorherrscht, die Neigung zu Klarstellung, schiebt diesmal das Flirrende in den Hintergrund.

Doch einen Hintergrund in dem Sinne gibt es nicht: Entweder ist alles Vordergrund oder alles Kulisse. Das Ensemble wirkt gerade auch in seiner Rhythmik vollständig und vollzählig. Die Gegenwart dieser noch einmal perfekten Moderne und sogar einigermaßen standardisiert-in-sich-ruhenden Postmoderne entfaltet sich im Inneren und an den "Fenstern" fast nur eines einzigen Turmes - an einem anderen Turm sind eine leicht mit Farbe und Folien bearbeitete Vase und eine von der Künstlerin bemalte Madonnenreplik, eine Nachbildung der *Sitzenden Mutter Gottes mit Kind* (ca. 1515) von Hans Leinberger aus dem Bestand des Bode-Museums, angebracht. Doch bei dem letzten Turm treten nun hier zu den Folien und dem MDF eine Reihe weiterer Materialien hinzu. Diese bilden eine überbordende, nicht in irgendeiner Weise hierarchisierte oder geordnete Collage aus diversen Zeitungs- und Zeitschriftenausrissen, einer Ibuprofen-Packungsbeilage, zwei von Genzken produzierten, möglicherweise elektronisch generierten Bildkompositionen sowie privaten Fotos. Das ganze Material befindet sich nur zum Teil leicht sichtbar an der den anderen Objekten zugewandten Außenseite des Turmes; da man ein wenig hineinsehen kann, entdeckt man auch, dass es da noch weitergeht. Die zwei neuen, nicht vorgefundenen Bilder zeigen ein elektronisch generiertes Porträt einer anscheinend toten oder schlafenden Isa Genzken.

Dazu kommen Zeitungsmeldungen, interessanterweise zu heute wieder aktuellen Bildern eines drohenden Wladimir Putin ("Putin greift an") - die Annexion der Krim fällt in den Entstehungszeitraum der Arbeit - aber auch zur "Hetze" durch "asoziale Netzwerke" oder die Gewalt der Mafia. Das eine der beiden Porträts der "toten" Künstlerin befindet sich vor einem Hintergrund aus blau-weißem Streifenmuster, wie er von jenen übergroßen französischen Einkaufstaschen bekannt ist, die emblematischerweise Flüchtenden zugeordnet werden. An einem schwer einsehbaren Ort ist darüber hinaus ein privates Foto einer offensichtlich vertrauten männlichen Person angebracht, die, auf dem Bett liegend, mit einem roten Bademantel bekleidet, der Kamera bzw. der Person, die die Kamera hält, den ausgestreckten Mittelfinger zeigt. Ein beklemmendes Panorama persönlicher Ängste und allgemeiner Bedrohungen bildet also den Gegenpol zu den zwei Versionen architektonisch-sozialer Programme des globalen Kapitalismus, das sich unterscheidet von früheren Interpretationen von Gegenbildern und Gegeninstallationen, die Isa Genzken als Bilder der Straße oder der Kreativität der Leute schon einmal entwickelt hat. Die mit einem Michel de Certeau und seinen Ideen einer Taktik der einfachen Leute gegen die städtische Alltagsherrschaft kompatiblen Ensembles aus (billigem) Spielzeug, zwischen Kostbarkeit und Müll oszillierenden, von der Künstlerin aufgewerteten, beklebten, bemalten, lackierten, aber auch gestreuten und locker assemblierten Objekten, bildeten in ihrer Arbeit immer wieder verzweifelt optimistische Gegenstücke und "Strategien gegen Architektur", wie es die Einstürzenden Neubauten nannten. Hier stehen sie nun nicht mehr zur Verfügung.

Das Unaufgeräumte der Straße bildete hier eher ein konzentriertes Ensemble der Sorge, das aber aus dem ansonsten makellosen Raum der Stelen und Türme abgeschoben ist und in eine Ecke gedrängt wird. Nur noch die gewissermaßen offizielle Repräsentanz des Leids oder auch des künstlerischen Eigensinns haben einen

privilegierten Platz an einem Vorsprung des vorletzten Turmes, den man als Balkon oder Balustrade interpretieren könnte: einmal als Pokal/Vase, also individuelles, skulpturales Dekorationsbegehren, einmal als fromme Skulptur der Mutter Gottes. Die zwei Objekte stehen für ein extrem konventionelles Künstler:innenbild, das sich aber mit der Ordnung arrangiert hat, die die städtischen und architektonischen Formen vorgeben. Damit steuert das ganze Ensemble auf einen zentralen Widerspruch zu, der in den Arbeiten Genzken immer schon eine Rolle gespielt hat, aber nie in so starker Entschiedenheit als Aporie aufgeführt worden ist.

Die Vertreibung der Straße als ungeordnete, in permanenter Bewegung und Aushandlung befindliche Gesellschaft der Ungebundenen, Freien und Tanzenden ist von der Moderne als Projekt in Angriff genommen und als gesellschaftlicher Fortschritt getarnt worden. Diese in letzter Instanz gewaltförmige Übernahme der Straße ist aber in verschiedener Hinsicht schön - in einer abzulehnenden, aber eindrucksvollen Form von Triumphalismus, aber auch als ein Hintergrund, der die Eroberung oder Reklamierung der Straße durch die (antikapitalistischen oder romantischen oder beides) kulturellen Bewegungen der letzten fünf bis sieben Jahrzehnte mit einer Bühne oder zumindest einem Bühnenbild ausstattete. In dieser letzten großen Installation bilanziert Genzken dieses paradoxe Verhältnis und konstatiert die Unmöglichkeit, das Spannungsverhältnis weiter aufrecht zu erhalten - dafür allerdings entwickelt sie eine antagonistische Konstellation, die im höchsten Maße gespannt ist.

---

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Tillmans, Isa Genzken: "A Conversation with Wolfgang Tillmans", in: Lisa Lee (Hrsg.), *Isa Genzken, October Files 17*, Cambridge, Ma.: The MIT Press, 2015, besonders S. 100 f.

<sup>2</sup> Diedrich Diederichsen, "Diedrich Diederichsen in Conversation with Isa Genzken", in: Lisa Lee (Hrsg.), *Isa Genzken, October Files 17*, S. 115-116.