

Déjà Vu

Peter Whiteheads frühes Meisterwerk *Tonite Let's All Make Love in London* aus dem Jahre 1967 teilt das Schicksal vieler Filme, die sich mit der Mode und Musik ihrer Zeit beschäftigen: Nach einer gewissen Zeit treten die formalen Qualitäten, die sie möglicherweise besitzen, in den Hintergrund und man beginnt, sie in erster Linie als Zeitdokumente zu betrachten. Für Whiteheads Ode an die Metropole des Pop gilt dies gleich aus mehreren Gründen: Einmal natürlich wegen der Musik, wegen der jungen britischen Band, die ihm dazu den Soundtrack geliefert hat. Der Film zeigt sie in ihrer kreativsten Phase, als sie noch „The Pink Floyd“ hieß und noch keine technisch hochgerüstete *Supergroup* war. Zeitzeugnis ist er aber auch deshalb, weil er uns etwas von der Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre vermittelt, einem Jahrzehnt, in dem noch vieles neu und aufregend war und fast alles möglich erschien. Denn im Grunde ist Whiteheads Film auch das Porträt einer Generation, die er an einem Punkt zeigt, wo sie sich in einer Art Schwellensituation befindet: Längst schon damit vertraut, sich mittels Kleidung, Musik und Frisur eine neue Identität zu verschaffen, ist sie immer noch auf der Suche nach dem großen Ding, das sie endgültig aus der Enge des eigenen Elternhauses befreit. Mitte der sechziger Jahre wird ihr nämlich bewusst, dass es für eine wirkliche Befreiung nicht ausreicht, am Wochenende in den Clubs zu tanzen. Neue Perspektiven sind gefragt, die die alten Rollenbilder außer Kraft setzen und das Bewusstsein für andere Lebensweisen öffnen.

Die zweite Hälfte des Films widmet sich vor allem der *Fourteen Hour Technicolor Dream Extravaganza*, einem Kunst- und Musikspektakel, das am 29. April desselben Jahres im Alexandra Palace stattfand und bei dem neben anderen Bands auch Syd Barrett und Co. auftraten. Welchen Stellenwert dieses Ereignis in der Londoner Musikwelt hatte, kann man schon daran sehen, dass sich selbst ein John Lennon nicht zu schade war, ihm als Zuschauer beizuwohnen. Auch hier erfährt man eine Menge über die Generation Pop, über ihre Art sich zu geben und zu kleiden, und man registriert, dass es jetzt schon merklich extravaganter und exaltierter zugeht als in den Jahren davor. Das heißt: Man sieht Posen und Kostümierungen, die sich deutlich vom Tanzboden-Chic der Beat-Ära abheben und schon auf das vorausweisen, was wenig später in San Francisco und Woodstock geschehen sollte. Unter anderem zeigt uns der Film einen jungen Mann mit Hut und Mantel, der eine seltsame, offenbar selbstgebastelte Drahtmaske vor dem Gesicht trägt. Was es damit auf sich hat, ob er der einzige ist, der ein solches Gestell trägt, oder ob es sich um einen Modeartikel handelt, erfahren wir nicht. Sicher aber gehörte die Maske zum Gewagtesten in Sachen Selbstdarstellung, was zu diesem Zeitpunkt möglich war und dürfte ihren Träger in den Augen der anderen zu einem Lifestyle-Avantgardisten gemacht haben.

Manchmal sind es solche Details, solche vagabundierenden Bilder, die unversehens ein Schlaglicht auf den Wandel der Zeiten werfen. Wie Zeitkapseln verlassen sie das Mutterschiff des vergangenen Jahrzehnts und begeben sich auf eine Reise in die Gegenwart, wo sie „mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentreten“^[1], wie es Walter Benjamin formuliert hat. Die Drahtmaske des jungen Pop-Dandy etwa begegnet uns - in abgewandelter, technisch verbesserter Form versteht sich - in einer Arbeit des Schweizer Künstlers Ugo Rondinone wieder. Genauer gesagt sieht man ihr Gegenstück in einer Fotomontage, die zu Rondinones Bilderserie *I don't live here anymore* (1997) gehört. Auch hier scheint es um den Zusammenhang von Kleidung und Identität zu gehen, denn die Serie kreist ganz offensichtlich um die Idee des *Cross-Dressing*, des spielerischen Geschlechterwandels. Man sieht Fotomodelle in den bekannten Posen der Modefotografie - den artifiziellen des klassischen Stils genauso wie den nachlässig-coolen der *Trash-Photography* - die allesamt das Konterfei des Künstlers tragen. Rondinone hat es mit Hilfe des Computers in die Bildvorlagen einmontiert, wobei er sich offenbar nicht allzu viel Mühe gegeben hat, den Eingriff zu verbergen. Wichtiger war ihm wohl, dass der Abstand zwischen dem eigenen, männlichen Gesicht und der fragilen Weiblichkeit der Modelle

gewahrt bleibt, ohne dass die resultierende Verbindung dadurch ins Peinliche abgeleitet. Das Ergebnis der Montage ist dann auch weder Synthese noch Missgeburt, sondern etwas, das irgendwo dazwischen liegt: eine Vermischung der Geschlechter, die manchmal grotesk und misslungen, manchmal aber auch anrührend und ästhetisch reizvoll wirkt.

Doch noch einmal zurück zu Whiteheads Film. Wie schon erwähnt war der *Fourteen Hour Technicolor Dream* auch ein Kunstspektakel. Dichterlesungen und die damals in Mode kommenden Happenings bildeten zusammen mit der Musik eine Art Gesamtkunstwerk der Popkultur, das in diesem Fall einmal nicht im Museum zur Aufführung kam, sondern im stilvollen Ambiente eines viktorianischen Vergnügungstempels. Zu den Avantgardekünstlern, die sich dem Publikum zwischen den Konzerten präsentierten, gehörte damals auch die Japanerin Yoko Ono, deren *Cut Piece* der Film ausführlich dokumentiert, nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil sich das Jahrhundertpaar Lennon/Ono an diesem Abend, zum ersten Mal begegnet ist (oder sich doch wenigstens am selben Ort aufgehalten hat). Als reines Kunstereignis betrachtet wäre die Darbietung Onos auch nichts Besonderes gewesen, zumindest nicht aus heutiger Sicht. Selbst im Vergleich zur Drahtmaske des Popjüngers erscheint das, was sie an diesem Abend mit Hilfe einer unbekanntenen Darstellerin aufführt, eher harmlos und brav: Eine junge Frau, die von den Besuchern mittels einer Schere nach und nach entkleidet wird - das wäre heute vielleicht noch im Rahmen einer Retrospektive vorzeigenswert; etwas Avantgardistisches oder gar Skandalöses hätte es jedenfalls nicht mehr. Damals jedoch waren die Sitten noch streng und die moderne Kunst war noch jung, so dass es auch noch genug gab, womit man Neuland betreten und provozieren konnte.

Vier Jahrzehnte nach der denkwürdigen Nacht im Alexandra Palace ist das Neue längst zu einer problematischen Größe geworden, und das nicht nur, weil man nackte Körper mittlerweile fast überall sehen kann. Zwar gehört Innovativ-Sein nach wie vor zu den Maximen der Kunstwelt, denen sich niemand verweigern kann, der ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen will. Gleichzeitig lebt der innovationsbereite Künstler aber mit der Angst, dass sich das vermeintlich Neue als alter Hut herausstellen könnte, den sich schon längst einer der zahllosen Künstlerkollegen vor ihm aufgesetzt hat. Diese Vorstellung wird umso bedrohlicher, je mehr sich die Kunstwelt medialisiert und globalisiert, das heißt, je besser man darüber informiert ist, was bisher schon alles produziert wurde und je mehr die Künstler der verschiedenen Erdteile voneinander wissen.

Manche reagieren auf diese veränderte Situation mit vermehrtem Innovationseifer, andere wiederum ignorieren sie soweit es eben geht, will sagen, sie kümmern sich nicht um das, was ihre Künstlerkollegen gerade tun oder möglicherweise schon getan haben, erst recht, wenn diese am anderen Ende der Welt leben. Wieder andere versuchen, die so entstandene Situation ins Positive zu wenden, indem sie sich quasi häuslich in ihr einrichten. Das heißt: Sie machen den Zustand des Alles-schon-mal-Dagewesenseins zum Motto ihrer Kunst und arbeiten mit der Substanz, die sich im Laufe der Zeit gebildet hat. Zu den Letztgenannten ist in gewisser Weise auch Ugo Rondinone zu zählen, der Schöpfer der erwähnten Fotoserie. Dessen Oeuvre besteht fast durchweg aus Arbeiten, die in einer direkten Beziehung zur Kunst- und Kulturgeschichte stehen; und zwar nicht nur zu Werken der bildenden Kunst, sondern auch zu solchen des Films, der Literatur, des Design und der Popmusik. In manchen Fällen ist die Ähnlichkeit derart groß, dass man die Arbeiten ohne weiteres mit den historischen Vorbildern verwechseln könnte. So, wie bei den großformatigen Tuschezeichnungen, die der Künstler seit Anfang der neunziger Jahre produziert, oder den buntfarbigen „Targets“, mit deren Herstellung er wenig später beginnt. In beiden Fällen handelt es sich ganz offensichtlich um eine Wiederaufnahme historischer Formen, auch wenn man gleich hinzufügen muss, dass Rondinone diese Formen nicht einfach nur wiederholt, sondern sie auf signifikante Weise abwandelt. Auffällig ist aber, dass die beiden Bildtypen eigentlich für ganz unterschiedliche Vorstellungen und Gefühlswerte stehen: die arkadisch anmutenden Waldlandschaften für die Naturverklärung der Romantik, die „Zielscheiben“ für die Sachlichkeit des Hard Edge. So, als ob der Künstler mit dem Erhabenen und dem Alltäglichen die Eckpunkte seines Territoriums markiert hätte, oder, als ob er uns zeigen wollte, wie freizügig sich heute mit der Kunstgeschichte umgehen lässt.

Anders als bei den Vertretern der Appropriation Art, den Levines, Bidlos oder Sturtevant, scheint es bei Rondinone aber nicht so sehr um den Zustand der Kunst oder um das Wertesystem der Kunstwelt zu gehen. Vielmehr hat man das Gefühl, dass die Bilder, Objekte und Klänge, die er für seine Installationen benutzt, allesamt etwas mit seinem eigenen Leben, seinen persönlichen Erfahrungen und Befindlichkeiten zu tun haben. Oder, sagen wir vorsichtshalber: dass sie alle auf die Innerlichkeit eines Subjekts verweisen. Denn, ob dieses Subjekt Ugo Rondinone heißt oder ein fingiertes Subjekt ist, ob es sich um ein Individuum handelt oder ein Kollektivsubjekt, ist auf Anhieb nicht festzustellen.

Bleiben wir aber zunächst bei den kunstinternen Bezügen, die Rondinone mit seinen Arbeiten herstellt. Diese sind nämlich keineswegs so beliebig oder vom Geschmack des Künstlers bestimmt, wie man meinen sollte. Vielmehr ist schwer zu übersehen, dass es hier eine Affinität zu Formen gibt, die im Laufe der Zeit Modellcharakter erlangt haben oder die in der modernen Alltagsästhetik einen ähnlichen Stellenwert besitzen. Zu den Erstgenannten gehören neben den Waldlandschaften und den Zielscheiben vor allem jene plastischen Arbeiten aus jüngerer Zeit, die an minimalistische Skulpturen erinnern (*all those doors*, 2003). Zur zweiten Gruppe wären besonders die Tagebuchaufzeichnungen im Comic-Stil und die Fetischmotive der Serie *Moonlighting* (1999) zu zählen, nicht zuletzt aber auch die Figur des Clowns als emblematische Verkörperung des gesellschaftlichen Außenseiters. Eine Zwischenstellung nehmen dagegen die Videotapes der Reihe *Days between Stations* (seit 1992) ein: Durch die unpräzise Aufstellung der Kassetten erinnern sie zunächst an die Art und Weise, wie solche Konsumartikel in Warenhäusern und Videotheken angeboten werden. Im Unterschied dazu sind die darin enthaltenen Filme in der Nähe des modernen Avantgardekinos anzusiedeln, da es sich um scheinbar wahllos aufgenommene Alltagssituationen in Echtzeitlänge handelt, wie man sie auch aus den Filmen von Andy Warhol kennt.

Diese etwas buchhalterisch anmutende Aufzählung hat im Falle Rondinones durchaus ihre Berechtigung, da sie eine Besonderheit seiner Kunst ins Blickfeld rückt. Streng genommen produziert der Schweizer nämlich keine Einzelwerke, auch wenn er in Themenausstellungen des Öfteren mit einzelnen Objekten und ausgewählten Bildern vertreten ist. Vielmehr besteht sein Oeuvre aus modulartigen Bausteinen, die für die aktuelle Ausstellung zu jeweils anderen Konstellationen zusammengestellt werden. Mit Blick auf die Situation des international operierenden Künstlers könnte man auch sagen, dass sie den "Hausstand" Rondinones bilden, dass sie mit ihm von Ausstellung zu Ausstellung wandern. Ein solches Arbeiten mit einem mehr oder weniger festen Repertoire ist zwar nichts grundlegend Neues - auch Künstler wie Pistoletto oder Beuys haben auf ihre Weise schon davon Gebrauch gemacht - doch so ausgeprägt wie bei Rondinone begegnet man ihm nur selten. Dessen künstlerische Entwicklung besteht eben nicht aus einer linearen Abfolge immer neuer Werke, die sich gegenseitig ablösen, sondern lässt ein relativ stabiles System disponibler, vielseitig einsetzbarer Elemente entstehen. Typische Kunstwerte der Moderne, wie Originalität und Unverwechselbarkeit, spielen dabei offenbar keine Rolle mehr: Werden einzelne Arbeiten an Museen und private Sammler verkauft, fertigt der Künstler einfach ähnliche Werke desselben Typs an und sorgt so dafür, dass sein Repertoire wieder vollständig ist.

Doch wie jeder ernst zu nehmende Künstler ist natürlich auch Rondinone daran interessiert, dass sich sein Ausdrucksrepertoire mit der Zeit erweitert. Neben den „Standardmotiven“ entstehen deshalb immer wieder neue Werkgruppen, wie etwa eine mit *Moonrise* (2003) betitelte Serie von zwölf archaisch anmutenden Masken oder, für die Ausstellung *On butterfly wings* (Paris 2006), eine Gruppe von beidseitig zu betrachtenden „Fenster-Bildern“. Trotzdem ist das beharrliche Festhalten an bestimmten Ausdruckselementen das eigentlich Entscheidende, das, was Rondinones Art zu arbeiten charakterisiert und was darüber hinaus auch sein Selbstverständnis von dem anderer Künstler unterscheidet. Damit nämlich gibt sich der Schweizer als Künstler zu erkennen, dem es weniger um das Neue im eingangs genannten Sinne als um die Differenzierung bestimmter Vorstellungen geht. Man könnte auch sagen: der sein Repertoire als eine Art Werkzeugkasten begreift, mit dessen Hilfe sich bestimmte Vorstellungen artikulieren und in verschiedene Facetten zerlegen

lassen. Symptomatisch ist diese Haltung aber noch in einer anderen Hinsicht, die weit über die Arbeit des Künstlers hinausgeht. Schließlich führt sie uns noch einmal vor Augen, was die „Welt“ eines solchen Individuums ausmacht, worin, um mit Heidegger zu sprechen, ihre „Welthaftigkeit“ besteht: dass sie nämlich immer nur eine begrenzte Zahl von möglichen Bausteinen enthält, eine Selektion, die als solche keineswegs notwendig ist, sondern in ihrer Zusammensetzung die Einstellungen, Erfahrungen und Interessen ihres Bewohners spiegelt.

So gesehen ist Rondinones Welt sogar ausgesprochen „welthaft“, und dies nicht nur wegen seiner eigenwilligen Art, mit der Kunstgeschichte umzugehen. Kein Bildtyp, keine plastische Form, die der Künstler aufgreift, wird einfach nur reproduziert; vielmehr werden sie alle im Zuge dieser Aneignung mehr oder weniger stark modifiziert, ja, regelrecht *privatisiert*, den eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen angepasst. Was das angeht, ist die eingangs erwähnte Fotoserie kein Einzelfall; auch bei den historisch anmutenden Landschaftsbildern wird einem schnell bewusst, dass es sich dabei, entgegen dem ersten Anschein, gar nicht um romantische Naturdarstellungen handelt. Durch die Umkehrung der Zeichnung in die Negativform, ihre mühselig-beflissene Übertragung ins Großformat, nicht zuletzt aber auch durch die nüchterne Datierung sind sie schlichtweg zu etwas anderem geworden. Das emphatische Gefühl der Romantik erscheint hier gleichsam versachlicht, die Unmittelbarkeit der Naturaneignung durch eine distanzierte, geradezu mechanische Herangehensweise überformt. Zwar kann man sich als Betrachter nach wie vor in die Bilder versenken, allerdings eher so, wie man sich in surreale Traumlandschaften versenkt - und dies auch nur dann, wenn man außer Acht lässt, wie sie zustande gekommen sind. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Kreisbildern: Auch sie sind eigentlich nicht die *Targets* von Kenneth Noland, so sehr sie auf den ersten Blick danach aussehen mögen. Durch die nebelartig aufgesprühte Farbe und die grellbunte Farbigkeit sind sie aber mindestens genauso eng mit den Pop-Mandalas der sechziger Jahre verwandt, das heißt, mit einem psychedelischen Dekor, das eher mit Selbstberauschung und Realitätsflucht zu tun hat als mit der Wahrnehmungsthematik der Washington School.

Was diese unterschiedlichen Bildformen und Objekte miteinander verbindet und sie zugleich als Teil der Rondinone-Welt ausweist, ist die Tatsache, dass sie alle mehr oder weniger emotional gefärbt sind. Manche könnte man geradezu als Objekte des Begehrens bezeichnen, als Gegenstände, mit denen sich bestimmte Wünsche und Phantasien verbinden lassen.[2] Das gilt nicht nur für jene, die sich auf einschlägige Fetischpraktiken oder auf das Experimentieren mit der eigenen geschlechtlichen Identität beziehen; auch die scheinbar nebensächlichen Dinge, mit denen Rondinone die Ausstellungsräume möbliert - das Lametta, die Ketten, die mit Plastikfolie umhüllten Bäume, die Lautsprecher - sind im Grunde keine neutralen Gegenstände, sondern Objekte, die im Laufe der Kulturgeschichte eine bestimmte Aufladung erfahren haben. Das heißt: An ihnen haftet neben dem Gebrauchswert auch ein spezifischer Gefühlswert, und sei es nur in Form einer nostalgischen Erinnerung. Sodass der Künstler, der von ihnen Gebrauch macht, unweigerlich auch diese affektive Aufladung heraufbeschwört, beziehungsweise, in Kauf nimmt, dass sie ihre Wirkung entfaltet.

Dass Rondinone dies ganz bewusst macht, dass er bei seinen Raumin szenierungen gezielt mit diesen emotionalen Resonanzen spielt, steht außer Frage. Jede seiner Ausstellungen ist darauf angelegt, eine besondere Gefühlswelt entstehen zu lassen, einen spezifischen *state of mind*, wie es der Kritiker Jan Verwoert formuliert hat.[3] Das heißt: Mit jedem Objekt und jedem Bild, das Rondinone auswählt, nimmt er eine Markierung vor, die die Gesamtwirkung der Ausstellung und darüber hinaus auch ihre gedanklich-emotionale Binnenstruktur verändert. Hier von „Installation“ zu sprechen, ist deshalb eigentlich noch zu unspezifisch, ja, geht im Grunde sogar an der Sache vorbei. Denn Ausstellungen wie *Heyday* oder *Guided by Voices* entsprechen vom Prinzip her eher dem, was die Kunsttheorie als „Environment“ bezeichnet. Sie sind Umgebungen für einen schauenden, sich erinnernden, nicht zuletzt aber auch für einen umherschweifenden Betrachter, den sie für die Dauer der Ausstellung in eine andere Welt versetzen. Die Binnenräume aus Sperrholz, die Rondinone in den Ausstellungsräumen errichtet, oder die schwarzen Vorhänge, mit denen er sie auskleidet, mögen zunächst einmal als Abschließungen gegen die Architektur des Ausstellungsgebäudes fungieren; bezogen auf den

Betrachter sind sie aber auch *Umschließungen*, die alles von ihm fernhalten, was ihn von den dort versammelten Bildern und Objekten ablenken könnte.

Welche Gefühlszustände es aber sind, in die der Besucher von Rondinones Kunsträumen eintaucht, diese Frage ist weitaus schwerer zu beantworten als man nach dem bisher Gesagten meinen sollte. Denn obwohl der Schweizer das beschriebene Vokabular schon über einen längeren Zeitraum benutzt, haben sich bisher keine verständlichen „Sätze“ herauskristallisiert, die sich mit den einzelnen Ausstellungen verbinden ließen. Den Grund für diese semantische Unschärfe kennen wir aber schon: Rondinones Bedeutungsträger sind einfach zu anspielungsreich, zu mehrdeutig, als dass man aus ihnen klare Botschaften ableiten könnte. In manchen Fällen - den mit Klebeband umwickelten Bäumen etwa - hat man es mit regelrechten Vexierbildern zu tun, das heißt, mit Zeichen, die nicht nur verschiedenartige sondern sogar gegensätzliche Lesarten zulassen. Handelt es sich demnach bei den Bäumen um ein Sehnsuchtsmotiv oder eher um ein Bild, das Verlassenheit und Versehrtheit ausdrückt? Dass in einer Ausstellung gleich mehrere dieser anspielungsreichen Zeichen miteinander kombiniert werden, trägt auch nicht unbedingt zu der gewünschten Deutlichkeit bei. Nicht einmal die Titel der Ausstellungen, die von Rondinone ganz gezielt formuliert werden und für deren Gesamterscheinung fast genauso wichtig sind wie die Exponate selbst, helfen hier nicht wirklich weiter. In den meisten Fällen ist die jeweilige Formulierung nämlich keine begriffliche Klammer, sondern lediglich eine anspielungsreiche Akzentuierung, ein „atmosphärischer Sensor für mehrfach verwobene, nicht lineare Geschichtsstränge“^[4], wie es der Künstler ausdrückt.

So hat der Besucher einer Rondinone-Ausstellung zwar das Gefühl, ein sehr spezifisches Ambiente zu betreten, in dem alles sorgsam arrangiert und austariert ist, da ihm aber weder die Werke noch die Titel eine bestimmte Sinnrichtung vorgeben, hängt es letztlich von ihm selbst ab, welchen Reim er sich darauf macht. Deshalb kann sich seine „Lektüre“ auch in ganz unterschiedliche Richtungen bewegen: Er kann sich der verführerischen Wirkung der Landschaften und Mandalas, der Farben und Klänge hingeben und den Resonanzen nachhören, die sie in seinem Inneren erzeugen. Genauso kann er aber auch ihrer ironisch-kritischen Seite nachgehen und sie als Ausdruck der Desillusionierung oder gar als Dekonstruktion einer bestimmten Glücksvorstellung lesen. Selbst eine Verschränkung der verschiedenen Lesarten ist denkbar, auch wenn dies natürlich eine ziemliche Herausforderung an das Vorstellungsvermögen darstellt. Beides miteinander zu verbinden dürfte nämlich dazu führen, dass der Betrachter früher oder später die Orientierung verliert. Genauer: dass sich eine Vielzahl von Sinnnahmen und widersprüchlichen Gefühlen in ihm ausbreitet und die kargen Räume der Ausstellung sich in ein regelrechtes Labyrinth verwandeln. Und selbst wenn sich das Erlebte dann einmal zu einer Evidenz oder einer Sinnnahme verdichtet, wird sie in der Regel gleich wieder relativiert und von einer neuen Vorstellung verdrängt, die alles bereits sicher Geglaubte infrage stellt.

Wie wir aber schon bei anderen Künstlern gesehen haben, werden solche offenen und mehrdeutigen Rezeptionsverhältnisse meistens durch etwas konterkariert, das den Werken im Nachhinein wieder eine gewisse Kohärenz verleiht. Dieses gegenläufige Moment ist gewissermaßen die „epiphänomenale“ Seite der verschiedenen Kunstwelten und zeigt sich erst dann, wenn man das Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers betrachtet. Dort nämlich wirkt sie wie eine atmosphärische Grundierung oder wie eine Art Generalbass, der in nahezu allen Arbeiten mitschwingt. Bei Luc Tuymans etwa wird diese Tonlage vor allem durch die Motive, aber auch durch das besondere Farbklima der Bilder erzeugt; bei Gabriel Orozco sind es dagegen die gewöhnlichen, verbrauchten Materialien, die für eine entsprechende Grundstimmung sorgen. Rondinone wiederum evoziert diese Atmosphäre vor allem durch die Darstellung der menschlichen Figur, die naheliegendste und zugleich traditionsreichste Art, komplexe Gefühlslagen künstlerisch auszudrücken. Mit den dösenden, schlafenden oder apathisch herumsitzenden Clowns sowie den naturgetreuen Nachbildungen seiner eigenen Person schafft er buchstäblich Verkörperungen einer spezifischen Befindlichkeit, die sich dem Besucher der Ausstellung unmittelbar mitteilt. Genauer gesagt gibt er ihm damit die Möglichkeit, auf dem Wege der Einfühlung direkt

an der entsprechenden Seelenlage teilzuhaben. Der Betrachter weiß daher mit der Gewissheit des Alltagspsychologen, dass Rondinones Welt, so stilvoll und bunt sie auch eingerichtet sein mag, keine heitere, glamouröse Welt ist, sondern eine, in der die unerfüllten Wünsche und enttäuschten Erwartungen den Ton angeben. Genauso wie er spürt, dass das sorgfältige Arrangement der Objekte und das perfekte Finish ihrer Oberflächen nichts mit den Glücksversprechen des modernen Design, sondern eher mit Künstlichkeit und Isolation zu tun hat.

In einer mit Bildern gesättigten Welt wie der unsrigen beschwören solche Szenarien naturgemäß andere, damit verwandte Vorstellungen herauf, die das Ganze zusätzlich mit Kontext anreichern. Das heißt: Man beginnt, die Bilderwelt des Künstlers mit bereits bekannten Mustern zu assoziieren, mit historischen Konstellationen und Figurationen, die einen Hinweis auf die Lesbarkeit seines Oeuvres geben. So lässt die Mischung aus Melancholie und ästhetischer Stilisierung, die einem bei Rondinone begegnet, fast zwangsläufig an den Dandy des späten 19. Jahrhunderts denken, jenen Seismographen der modernen Zivilisation, bei dem das Unbehagen an der eigenen Kultur ebenfalls in eine Ästhetisierung des eigenen Lebens umschlägt. Es überrascht daher auch nicht, dass dieses Deutungsmuster schon des Öfteren auf die Kunst von Ugo Rondinone angewandt wurde. Manchen erscheint sie tatsächlich als Ausdruck eines neuen *ennui*, einer allgemeinen „Lebenslangeweile“, die das Millenniumsende mit dem Fin de Siècle des 19. Jahrhunderts verbindet.[5] Andere sehen darin eher eine zeittypische, von der Mediengesellschaft provozierte Verkörperung des Dandy, dessen Melancholie sich weniger in *sophistication* als in *campness* äußert.[6] Sicher scheint jedenfalls, dass die Situation, die bei Rondinone ein Gefühl der Langeweile und Melancholie entstehen lässt, nicht dieselbe ist wie bei Huysmans oder Wilde. Zwar ist der Dandy, dessen Bild der Schweizer in seinen Arbeiten heraufbeschwört, ein desillusionierter Einzelgänger, der sich in seinen Besitztümern spiegelt und dessen Leben aus mehr oder weniger ritualisierten Handlungen besteht. Von der aristokratischen Distanzierung, die im Lebensstil eines Des Esseintes zum Ausdruck kommt, ist er aber wohl noch ein gutes Stück entfernt. Das heißt: Es scheint sich um ein Individuum zu handeln, das bei aller Desillusionierung den Glauben an die Möglichkeit eines anderen Lebens noch nicht ganz verloren hat und das deshalb auch nicht aufhört, nach Wegen zu suchen, die ihn aus seiner Isolation herausführen.

Einige Interpreten sind sogar so weit gegangen, die Bilder von Melancholie und Überdruß, die Rondinone in seinen Arbeiten entwirft, in die Nähe einer narzisstischen Selbstbespiegelung zu rücken. So, als ob sich das Individuum Rondinone hier ein Stück weit selbst exponiert hätte und uns damit einen Hilferuf aus seiner selbstgewählten Isolation senden würde. Solche Deutungen, die zumeist aus einer persönlichen Bekanntschaft mit dem Künstler oder einem anders gearteten Insiderwissen hervorgehen, sind natürlich riskant, da sie die Gefahr eines biografischen Fehlschlusses bergen. Das heißt: Sie lassen den Eindruck entstehen, dass der Künstler seine Werke vor allem dazu benutzt, um seine eigenen psychischen Nöte und Befindlichkeiten zu verarbeiten. Was dabei aus dem Blick gerät, ist die Tatsache, dass er grundsätzlich die Möglichkeit hat, mit bestimmten Vorstellungen zu spielen und sie in seiner Kunst als Realität zu fingieren. Eine Möglichkeit, von der zahlreiche Künstler Gebrauch machen und ohne die es die moderne Kunst und Literatur, wie wir sie kennen, gar nicht gäbe. Allerdings ist dieser Fehlschluss im Falle Rondinones nicht allein den Interpreten anzulasten, sondern bis zu einem gewissen Punkt auch die Folge der erwähnten Mehrdeutigkeit. Das heißt: Dass sich die Grenzen zwischen dem biografischen und dem fingierten Ich verwischen, hat auch damit zu tun, dass der Künstler in seinen Arbeiten keine klaren Behauptungen formuliert und es dem Betrachter überlässt, ihre Bedeutung für sich selbst zu konkretisieren. So ist zumindest nicht auszuschließen, dass sich hinter den emotional gefärbten Objekten, Bildern und Klängen tatsächlich eine reale Person mit ebenso realen Gefühlen und Wünschen verbirgt.[7]

Ginge es dabei tatsächlich nur um Ugo Rondinone, nur um die Selbstdarstellung eines Künstler-Individuums, müsste man sich nicht allzu lange mit den Arbeiten aufhalten - und würde es wahrscheinlich auch nicht tun. Rondinones Botschaften gingen dann nur die Menschen in seiner näheren Umgebung, seine Freunde und Bekannten etwas an, nicht aber das an Kunst interessierte Publikum. Seine Werke als biografisch motivierte

Äußerungen zu verstehen, hieße aber auch, die gesellschaftliche Tragweite dieser Szenarien zu verkennen. Schließlich muss man kein Soziologe sein, um zu sehen, dass der Schweizer in seinen Arbeiten etwas ausgesprochen Zeitgenössisches, ja, im Grunde sogar einen ganzen Symptomkomplex unserer westlichen Zivilisation heraufbeschwört. Nämlich jenen neuen Sozialisationstyp des hyper-individualisierten, sozial isolierten Einzelgängers, der sich weniger über seinen Beruf oder seine soziale Herkunft definiert, als über die Bilder und Objekte, die sich im Laufe seines Lebens bei ihm angesammelt haben. Abgesehen davon ist das, was Rondinone über diesen neuen Sozialisationstyp zu berichten hat, gar nicht privat genug, um ihn als Privatperson zu identifizieren. Positiv ausgedrückt: Es ist in seiner ganzen Mehrdeutigkeit immer noch so formuliert, dass darin etwas Allgemeingültiges, Exemplarisches erkennbar wird, das der Betrachter sowohl auf die gesellschaftlichen als auch auf die eigenen Lebensumstände beziehen kann. Rondinones Arbeiten zu verstehen, kann deshalb auch bedeuten, dass man darin etwas von sich selbst entdeckt - die eigene Desillusionierung, den eigenen, ganz persönlichen Solipsismus oder die eigenen, nicht eingestandenen Wünsche und Obsessionen.

Potenzielle Bewohner für die Rondinone-Welten kann man sich jedenfalls genügend vorstellen. Dazu muss man nicht einmal an die extremen Formen des *Cocooning* denken oder an die diversen Szenen, die heutzutage immer mehr Anhänger finden und sich bereits zu kleinen Parallelwelten mit eigenen Sozialformen verselbständigt haben. Eine Gesellschaft, die ihren Mitgliedern keine gemeinsame Vision mehr anzubieten hat, zwingt diese geradezu, nach Ersatzperspektiven Ausschau zu halten und zu bescheideneren Visionen Zuflucht zu nehmen. Beispiele für solche Sinnuniversen im Kleinformat gibt es ja schon genug - weitaus mehr als selbst die medientüchtigsten Subjekte unserer Kultur verarbeiten können. Manchmal hat es sogar den Anschein, als ob bereits ein Großteil der gesellschaftlichen Ressourcen darauf verwandt würde, immer neue Gegenwelten aufzufindig zu machen, die imstande sind, der allgemeinen Perspektivlosigkeit etwas Positives entgegenzusetzen. Das heißt: Worin früher die nachrückenden Generationen ihre Energie investiert haben, ist längst zu einer gesamtgesellschaftlichen Aktivität geworden und damit praktisch zu einem Dauerzustand. Was aber noch schwerer wiegt als diese Verschiebung: Heutzutage können wohl nur noch wenige glauben, dass mit einer neuen Musikrichtung oder einem neuen Kleidungsstil auch ein neues Zeitalter beginnt, ja, noch nicht einmal, dass sich damit die eigenen Sinnfragen beantworten lassen.

Wenn das der Erfahrungshintergrund ist, vor dem die Werke Rondinones entstehen, dann sind die „Wahrheiten“, die sie für uns bereithalten, natürlich nicht gerade tröstlich. Zumindest nicht für jene, die nach wie vor auf den großen Umschwung hoffen und von der Kunst die entsprechenden Signale erwarten. Für solche frommen Gemüter fühlt sich ein Künstler wie Ugo Rondinone aber wohl auch nicht zuständig. Vielmehr dürften bei ihm zunächst einmal die eigenen Gefühle und Erfahrungen im Vordergrund stehen, und die unterscheiden sich ganz offensichtlich von den Wunschbildern der notorischen Sinnsucher und Kunstanbeter. Sie unterscheiden sich aber auch von dem, was den Mitgliedern der neuen, digitalen *Communities* bei ihren Aktivitäten vorschwebt; anderenfalls hätte er diese Praktiken wohl nicht so konsequent aus seinen Arbeiten verbannt. Verglichen mit diesen ist Rondinone ein „Melancholiker der alten Welt“,[8] will sagen, ein

Natürlich könnte man eine Serie wie *Moonrise* mit ihrer archaisch anmutenden Bildsprache als Abkehr von den bisherigen Lebensformen deuten, gleichsam als neues Fenster, das sich auf eine unbekannte Welt öffnet. Doch, dass die Wiederkehr des Gleichen damit ein Ende hat, ist nach allem, was wir über Rondinones „Welt“ in Erfahrung gebracht haben, wohl eher unwahrscheinlich. Deshalb bleibt uns vorerst nicht mehr als das Erlebnis dieser kleinen, in sich geschlossenen Bildräume, deren Inventar so sorgfältig ausgesucht und so gründlich vom Lärm des Alltags befreit ist, dass jedes Detail wichtig und bedeutsam wird. Alles andere hingegen - Wünsche, Phantasien, Erinnerungen, die sie mit unserem eigenen Leben kurzschließen - müssen wir selbst mitbringen.

ANMERKUNGEN

[1] Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (Gesammelte Schriften, Bd. V.1, hrsg. von Rolf Tiedemann), Frankfurt 1991, S. 578. Benjamin sah darin die besondere Funktion der „dialektischen Bilder“, jener Motive und Symbole, die uns dazu veranlassen, Vergangenheit und Gegenwart aufeinander zu beziehen und sie unter einem neuen, historisch bedeutsamen Gesichtspunkt zu betrachten.

[2] Beatrix Ruf, die Kuratorin der Ausstellung *Guided by Voices*, hat dafür den treffenden Ausdruck der „Sehnsuchtsmetapher“ gefunden („The Web has a Weaver“, in: *Ugo Rondinone - Guided by Voices*, Kat. Kunstmuseum Glarus, Ostfildern 2004, S. 3.).

[3] Jan Verwoert, „Pictures came and broke my heart ...“, *Parkett* No. 52 (1998), S. 122.

[4] Ugo Rondinone, „Leben ist Leben und Kunst ist Kunst. Ein Gespräch mit Fabian Stech“, *Kunstforum* Bd. 184 (2007), S. 253.

[5] So etwa Kathrin Luz, die die Arbeiten von Elizabeth Peyton, Vanessa Beecroft und Ugo Rondinone miteinander vergleicht und sie als Symptome eines neuen Fin de Siècle interpretiert. „Schöne Hüllen, leere Körper, traurige Blicke“, *frame* 01 [2000], S. 38ff.). Allerdings weist sie auch darauf hin, dass die zugehörige Gefühlslage heute in einem anderen Subjekt zuhause ist: „Die Melancholie ist nun nicht mehr länger die ‚Königskrankheit‘, bei der aus der fatalen Mischung von Einsamkeit und Überfluss der Überdruß geboren wird. Sie ist auch nicht mehr das Privileg der Höfe und Höfischen, der nicht-arbeitenden Aristokraten, sondern die Konsequenz aus einer als entfremdet erfahrenen Lebenssituation, die die Diskrepanz zwischen dem individuellen Wollen und dem gesellschaftlichen Dürfen, die Antagonie zwischen Aufbruchsbegeisterung und Untergangsstimmung, den Widerspruch zwischen Trieb und Geist, Denken und Sein schmerzhaft erlebt und darüber in eine Meta-Reflexion des Selbst und der eigenen Situation verfällt.“ (ebd., S. 40.).

[6] „Der Schauplatz seiner Selbstinszenierung ist sein ästhetisches Universum, ein isolierter Raum, der gefüllt ist mit den Medien seiner Sehnsucht, mit den Bildern, seiner Musik, die er liebt. Mit ihnen spielt er das Spiel von sentimentaler Identifikation und reflektierter Selbstdistanzierung, das ihn in den Genuss seines melancholisch gespaltenen Selbst bringt.“ (Verwoert, „Pictures came and broke my heart ...“, S. 122.).

[7] Rondinone hat sich im bereits erwähnten Interview ausdrücklich zu dieser Möglichkeit bekannt, wörtlich: zu einer Person, „die ich als Spekulation im Raum stehen lassen wollte.“ („Leben ist leben und Kunst ist Kunst“, S. 263.).

[8] Verwoert, „Pictures came and broke my heart ...“, S. 117.

