

*Infinite Crawl*

«Es war einmal» eine Geschichte. Sie beginnt in ferner Vorzeit und entwickelt sich langsam und in Sprüngen. Es gibt Gefahren und Hindernisse, die überwunden werden. Es gibt entscheidende Entdeckungen, Erfindungen und Auseinandersetzungen, die die Handlung vorantreiben und auf eine andere Ebene katapultieren. Schließlich kommt der Höhepunkt und dann «lebten sie glücklich bis ans Ende ihrer Tage».

Was aber, wenn allem Fortschritt zum Trotz das Happy End auf sich warten lässt? Was, wenn der Weltgeist sich nicht materialisieren will? Wenn alle Zukunftsvisionen offenbar moralisch ausgedient haben? Wenn die Gegenwart unendlich scheint?

Die frühesten Bildwerke der Menschen sind Höhlenmalereien auf Felswänden. Abdrücke von Händen und Darstellungen der Tiere, die sie jagten. Tobias Kergers Gemälde auf Fellen und Teppichen schlagen den Bogen bis zu diesen Anfängen der Malerei. In den Fasern verdichtet sich die Farbe zu Oberflächen, die teilweise an Putz oder porösen Stein erinnern. Darauf zeigt sich eine Formensprache, die wir mit kultureller und technischer Entwicklung verbinden. Das schon in der Steinzeit entwickelte Mäander, das mathematische Konzept der Perspektive, die realistische Darstellung. Kergers Malerei ist jedoch kein Heldenepos. Sie verhandelt zugleich die Kehrseite, die Auslassung und die Gewalt. Mit einer kleinen Brechung wird sein ideales Konstrukt zu einer konkreten Einzäunung. Sein Porträt zeigt einen Neandertaler, einen kultivierten, womöglich friedfertigeren Vorfahren, der noch immer unseren Genpool bereichert, in der Erzählung der Paläoanthropologie jedoch lange als naturgemäß unterlegener Dummkopf galt. Die Blumenschönheit der Schiffsschraube verweist auf die tragische Geschichte des böhmischen Försters Josef Ressel, dem die Anerkennung für seine bahnbrechende Erfindung systematisch verwehrt wurde.

Zahlreiche historische Erfindungen betreffen unseren Weg aus der Höhle, die Beschleunigung der Fortbewegung, die Wissensvermehrung und -austausch möglich machten, aber auch Ausbeutung und Kriegsführung. Zeitgleich mit der Dampfschiffahrt hat die Eisenbahn die Fortbewegung revolutioniert, nicht nur materiell, als Motor der Industrialisierung, sondern auch ästhetisch. Sie ermöglichte eine neuartige, körperliche Erfahrung des Fortschritts, eine beschleunigte Wahrnehmung der Welt. Damit veränderten sich nicht nur die Motive in der Kunst, sondern auch die künstlerischen Ausdrucksformen, wie sich in Gemälden von Künstlern wie William Turner und Claude Monet zeigt.

Manuel Grafs Lokomotiven wirken wie Modelle von Denkmälern für diese Epoche des Aufbruchs und der großen Gesellschaftsentwürfe. Einige zitieren avantgardistische Formensprachen und vermitteln mit ihrem Glanz die futuristische Begeisterung für die neuartige Beschleunigung. Andere verzichten auf dekorative Verkleidung und zeigen rostige, phallische Formen, die an die stumpfe Gewalt gemahnen, die mit den Todeszügen nach Auschwitz in der Geschichte der Eisenbahn eingeschrieben ist. Graf lässt seine Objekte von einer KI entwerfen, einer euphorisch begrüßten Maschine unserer Tage, die vielleicht aber doch nur eine Pastiche aller vorhandenen Zukunftsvisionen generiert.

Die Geschichte der technischen Entwicklung ist eine von Erlösungsfantasien. Erlösung von den Fesseln der Schwerkraft, der täglichen Schufferei auf dem Feld, im Stollen und der Fabrik, den Zwängen der Hausarbeit, letztlich der Arbeit und den gesellschaftlichen Rollen, in die wir gepresst sind. Von der Arbeit in Zeiten direkter Herrschaft erzählt Manuel Cornelius' und Georg Thanners nostalgische Figur des Dieners. Die überlebensgroße, cartoonhafte Skulptur wirkt direkt einer historischen Bildergeschichte entsprungen. Während seine nutzlosen Arme wie eine müde Schleppe hinter ihm herschleifen, berührt der federnde Schritt des Dieners jedoch kaum den Boden. Seine Züge wirken aufmerksam und scheinen liebevolle Sorge zum Ausdruck zu bringen.

Aus der Perspektive einer spätkapitalistischen Gegenwart, in der fast alle Arbeitsverhältnisse von Entfremdung geprägt sind, richtet sich unsere Wahrnehmung historischer Herr-Knecht-Beziehungen meist auf die Rolle des Herrn und deren gewaltvollen und paternalistischen Charakter. Mit ihrer Fantasie einer freiwilligen Unterwerfung des verliebten Dieners entwerfen Cornelius und Thanner eine Gegenerzählung.

Alizée Gazeaus Skulpturen lenken den Blick auf die Eleganz des vorkapitalistischen Handwerks, das nicht auf schnellen Verbrauch zielt. Jeder Sattel ist ein Unikat, in sein Leder hat sich eine Geschichte eingeschrieben. In perfekter Passung vereint er den menschlichen und den Körper des Pferdes im Ritt. Er ist ein schönes wie grausames Werkzeug der Naturbeherrschung, der Domestizierung des wilden Tieres – aus einem Material, das einem anderen Tier vom Leib gezogen wurde. Gazeaus Sättel offenbaren die Verbindung von Dominanz und Lust in der direkten Herrschaft, indem sie Einblick geben in ihr sonst verborgenes Innenleben. Die sich entfaltenden Formen zeigen die Finesse des Handwerks im Detail. Sie ähneln der Anatomie von Blüten und auch der einer Vulva. Beim Näheretreten legen sich die Sattelblätter wie Scheuklappen über unsere Augen und wir atmen ganz den Duft des Leders. Frauen war übrigens bis Anfang des 20. Jahrhunderts das Reiten nur mit geschlossenen Beinen seitlich im sogenannten «Damensitz» gestattet. Der Sattel ist ein Fetisch, der aufgeladen ist mit der männlichen Dominanz in der Klassengesellschaft, er erzählt von Offizieren, Plantagenbesitzern und berittener Polizei, die Protestierende niederknüpelt.

Mit der Perfektion praller Formen glänzen auch Manuel Cornelius' Skulpturen, wobei sie ihr Gemachtsein zunächst verbergen. Sie reizen die Faszination am immer Neuen und Unberührten, die unsere Gegenwart prägt. Ihre biomorphe Formensprache lässt an die aktuellen voluminösen Designs von Produkten wie Motorradverkleidungen, -helmen oder auch Sneakers denken, die mit dem Einsatz von Computerprogrammen in der Gestaltung möglich wurden. Teilweise scheinen die Objekte Verbindungsstellen verschiedener Materialien in der menschlichen Anatomie zu zitieren, wie der des Zungenmuskels im Kiefer oder der Zähne im Zahnfleisch. Im Verlauf der Ausstellung verliert ihr gallertartiges Material langsam tropfend an Feuchtigkeit und schrumpft wie das Fleisch um die Knochen alternder Körper. Cornelius' Skulpturen führen uns so unsere Besessenheit von ewiger Jugend vor Augen, die wohl daher rührt, dass Altern in einer Welt ohne Zukunftsvorstellung nicht akzeptabel scheint.

Im Kapitalismus, der uns als angeblich beste aller bisherigen Gesellschaftsformen Zeitlosigkeit vorgaukelt, befinden wir uns in einem beständigen Kampf mit der Vergänglichkeit unserer materiellen Basis. Jonas Roßmeißls *Trauriges Windrad* ist dem Bild einer Windturbine nachempfunden, deren Rotorblätter nach einem Orkan zerbrochen herunterhängen wie die Blütenblätter einer verregneten Blume. Als sei der Lack heruntergewaschen, ist der Stahlguss nur teilweise hochglanzpoliert und die eigentliche, stumpfe Materialität gelangt zum Vorschein. Roßmeißls Plastik erinnert an die Figur des Zauberlehrlings und verweist auf die lächerlichen Bemühungen, den tobenden Naturgewalten wieder Herr zu werden, die mit dem Versuch ihrer Bezwingung in der Industrialisierung erst richtig entfesselt wurden.

Nika Schmitts kinetische Konstruktionen werfen einen humorvollen Blick auf unsere vergebliche Suche, die Beschränkungen durch die Natur zu überwinden – letztlich nach einem Perpetuum Mobile. Und sie zeigen die Idiotie einer Fortschrittsgläubigkeit, die immer wieder unbewusst alte Muster reproduziert: So wird die Peitsche zwar nicht mehr von menschlicher Hand geschwungen, aber die Peitsche selbst wird nicht in Frage gestellt. *More Power!* war früher der Ausruf des verrückten Professors, der seine Erfindung in Bewegung setzen will. Heute fluchen wir über den ruckelnden Video-Stream, wenn das W-Lan ausgelastet ist, oder darüber, dass die Ladung der Smartphonebatterie unter zehn Prozent sinkt, und wir gerade nicht bereit sind, aus dem *Infinite Scroll* auszusteigen. Aber der Strom muss ja irgendwo herkommen. Auch Nika Schmitts Solarpaneele, die die kleine Lampe im Stecker zu Leuchten bringen, hängen letztlich am Öl in der Lampe, das höchstwahrscheinlich nicht auf wundersame Weise vermehrt wird. Doch hoffen wir offenbar noch immer auf einen Gott, der uns aus dem Schlamassel zieht, das wir angerichtet haben.

Die Frage nach der Nachhaltigkeit unserer aktuellen Erfindungen verdrängt die traditionelle Verbindung von technischer Entwicklung mit den geopolitischen Interessen konkurrierender Mächte. Die Geschichte der Fotografie ist eng verflochten mit der Geschichte der Kriegstechnik. Bildgebende Verfahren spielen eine entscheidende Rolle sowohl für strategische Planung, die Truppensteuerung und Zielfindung, als auch für die Propaganda, die den Rückhalt in der jeweiligen Bevölkerung sichert. Mor Afgins Arbeiten thematisieren diesen Komplex, indem sie die Formensprache von War Bonds mit Bildmarken von militärisch genutzten Navigations- und Kommunikationssystemen und Symbolik aus der Propaganda der Weltmächte verbinden. Die Kupferplatten erinnern sowohl an Platinen als auch an die Platten zum Druck von Geld und Krieganleihen.

Im Sprichwort *Zeit ist Geld* wird die Absurdität unserer Aktivitäten unter kapitalistischen Bedingungen auf den Punkt gebracht. Louise Marchands Schnecken bewegen sich langsam über eine Landschaft aus Geld. Schnecken erfahren ihre Umgebung ganz körperlich und unvermittelt. Sie sind konkret verbunden mit den Zyklen der Natur, dem Gedeihen und Vergehen. Geld wiederum ist die abstrakteste Form der Ware. Als reines Tauschmittel trägt es keinerlei Spur von Gebrauchswert in sich. Unabhängig von seinem Material kann es als Metallscheibe, Papierschein, Plastikkärtchen und sogar in Gestaltbloßer Zahlen existieren. In Geld drückt sich der Wert unserer geleisteten Arbeit aus, der durch die Arbeitszeit bestimmt wird. Die Schnecke kriecht davon unbeeindruckt weiter. Sie macht sich keine Gedanken darüber, wie sie diese absurde Gesellschaftsform überleben soll.

Es ist scheint wirklich kein gutes Ende in Sicht, wenn wir einfach nur sinnlos weiter Scrollen. Die junge Frau in Sarah Benjamins Film führt ein Ritual aus, das an Trauer und Gedenken erinnert. Sie befindet sich am Ufer des Toten Meeres, am tiefsten Punkt der Erdoberfläche – geologisch gesprochen der Ort größter Depression, geopolitisch betrachtet an einem Ort scheinbarer Aussichtlosigkeit. Infolge menschlicher Eingriffe ist dieser See am Verschwinden. Davon zeugen die Salzkrusten, die wie Spuren von Tränen wirken. Der Titel des Films weist jedoch nicht in die Vergangenheit, sondern die Zukunft. *No Evil befalls* bezieht sich auf ein göttliches Schutzversprechen, und das Vertrauen in die menschliche Fähigkeit, Katastrophen und Leid zu überstehen. So macht der Film Hoffnung, denn er zeigt Menschlichkeit und eine Verbindung mit der Natur in Zeiten, in denen diese als Form und Ziel unseres Wirkens fast undenkbar scheinen.

Stefanie Bringezu