Originalveröffentlichung in: Texte zur Kunst 20 (2010), Nr. 80, S. 233-236

DAS GROSSE DU

Über Barbara Kruger in der Galerie Sprüth/Magers, Berlin

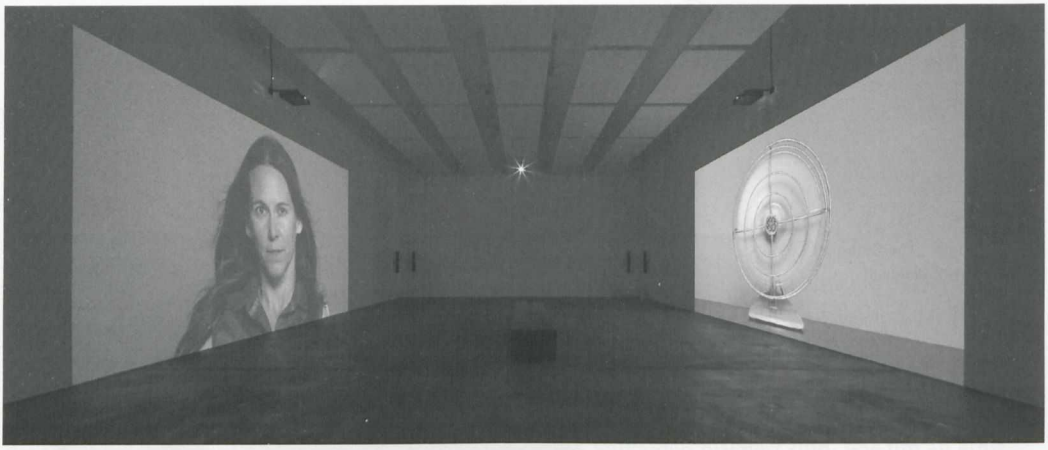
Barbara Kruger, „The Globe Shrinks", 2010, Videostill

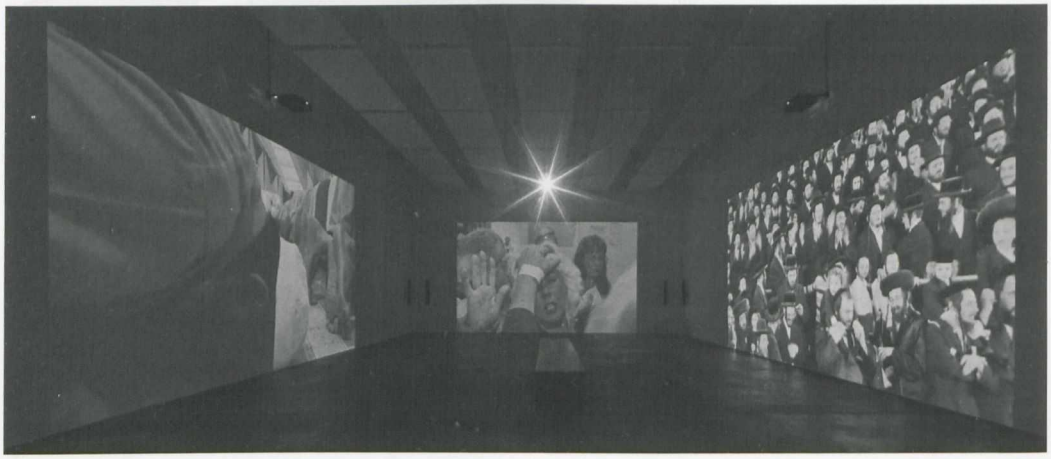
Barbara Kruger formuliert Botschaften, die sich unmittelbar an ihr Gegenüber richten: „I shop therefore I am" – „Buy me I'll change your life". Ausgehend von konzeptueller Kunst wie dem Grafikdesign der Werbeindustrie entwickelte die US-amerikanische Künstlerin in den 1980er Jahren Textarbeiten, mit denen sie feministische und konsumkritische Inhalte zum Ausdruck brachte.

Seit einigen Jahren arbeitet Kruger auch mit dem Medium Video. Die blickfüllende Mehrkanalprojektion, die sie in der Galerie Sprüth/Magers in Berlin zeigte, ist in ihrer Monumentalität vergleichbar mit der aktuell im Amsterdamer Stedelijk Museum gezeigten Arbeit „Past/Present/Future" (2010): Ein Raum, der vollständig mit Sätzen in großen, schwarz-weißen Buchstaben ausgekleidet ist und den Betrachter gleichermaßen des Überblicks beraubt wie der eindeutigen Unterscheidbarkeit zwischen Welt und Werk.

„The simple recognition of the socially constructed nature of reality doesn't automatically produce its transcendence."[1]

„An Artist's Uppercase Comeback" titelte die *New York Times* im September;[2] es ging um die aktuelle, internationale Häufung großer Ausstellungen und monumentaler Außenarbeiten von Barbara Kruger.[3] Ein großes Foto zeigte einen Raum ihrer Ausstellung in East Hampton, New York: Wie in ihren Arbeiten aus den 1980er Jahren überzogen markige Sätze in Riesenlettern – weiß auf schwarzem Grund – Wände und Decke: „YOU WANT IT YOU NEED IT YOU BUY IT YOU FORGET IT" war in Futura Bold Oblique Type dort zu lesen, wo in den Kirchen der Gegenreformation Deckengemälde mit den Apotheosen Heiliger





skeptische Katholiken in ihrem Glauben stärken sollten. Allerdings hing in East Hampton das große DU dieser Ansprache, anders als die hohen Deckenhimmel des Barock, sehr tief über den Besuchern. Der Text stammt aus einer berühmten Arbeit der Künstlerin aus den 1980er Jahren, als Krugers Sätze, welche die Leser gleichsam am Kragen packten, omnipräsent zu sein schienen, im Stadt- wie im Galerieraum. Aber seitdem: „The art world moved on", heißt es lakonisch in der Rezension. Kruger selbst sieht keinen besonderen Grund in ihrem Revival, für sie ähneln sich Kunst- und Aktienmarkt in ihren vom Zufall induzierten Höhen und Tiefen: „It's all about rumor and innuendo, possibility and speculation, and the promise of profit."[4]

Bei Sprüth Magers holte nun eine reine Videoarbeit, „The Globe Shrinks", Barbara Kruger in das Gedächtnis des Berliner Publikums zurück. Kurz zuvor hatte bereits Krugers Stammgalerie, Mary Boone in New York, die Arbeit gezeigt. Auch im Medium Video ist die Ansprache direkt. Eine Vier-Kanal-Projektion füllt die Wände eines großen Raumes in der Galerie Sprüth Magers in einem Format von jeweils mindestens acht auf drei Metern – eine inzwischen kanonische Methode räumlicher Monumentalisierung in der Videokunst. Die *talking heads* der Szenen sind denn auch weit über lebensgroß; ihre Formate reichen von riesigen Mündern bis zur sitzenden Person, alle vor neutral-monochromem Hintergrund. Das Publikum setzt sich in der Mitte des Raumes zwi-

Barbara Kruger „The Globe Shrinks", Sprüth/Magers, Berlin, 2010, Installationsansicht

schen die Projektionen auf eine Bank und sieht sich den redenden Köpfen in einem Näheverhältnis gegenüber, das den Umraum der Projektionsfläche (fast) vergessen macht. Der Effekt dieser monumentalen Installation kommt der Immersion sehr nahe, denn die Bildflächen füllen durch die Distanz, welche die Installation vorgibt, das Gesichtsfeld weitgehend aus. Ich musste an die modernistische Variante dieses Verfahrens denken – Barnett Newmans von den meisten Betrachtern ignorierte Vorschrift, sich dicht vor seine großen Leinwände zu stellen.[5] Hier allerdings, im abgedunkelten Raum, umzingelt von den *talking heads*, gab es kein Entrinnen; die Inszenierung ließ keine Abstandnahme zu.

Gleichzeitig jedoch gibt es eine Strategie des Wahrnehmungsbruchs: Wer das bewegte Bild auf einer Wand verfolgen will, kehrt den anderen drei Bildern notabene den Rücken oder die Seite zu. Anders als im Kino ist eine vollständige Wahrnehmung der gleichzeitig laufenden Videos also unmöglich. Die Verlockung, etwas erzählt zu bekommen, wie sie die Realitätssimulation von Bild, Ton und Bewegung suggeriert, wird erfolgreich konterkariert. Was einmal der Versuch gewesen sein mag, filmisches Erzählkontinuum „subversiv" zu unterlaufen, gehört heute allerdings zum guten Ton videoinstallativer *Haute Cuisine*.

Nun hat Barbara Kruger noch nie damit kokettiert, Subversion auf der Ebene ihrer visuellen Strategien zu betreiben, im Gegenteil: Seit 40 Jahren lockt sie in ihren Fotomontagen und Rauminstallationen mit Wohlbekanntem, Vielgesehenem und -gelesenem aus Werbung, Printmedien und Fernsehen. Allerdings führt sie dieses Material in Montagen und Überlagerungen von Bild und Text so zusammen, dass die erwarteten Implikationen durchkreuzt werden. Für ihre Videoinstallationen – die erste 1997 („Power/Pleasure/Desire/Disgust") war noch kombiniert mit Textmontagen, welche Wände und Boden vollständig bedeckten – funktioniert das jedoch anders als in den Überlagerungen und Schnitten der Fotomontagen. In zwei Punkten vor allem unterscheidet sich das bewegte Videobild von den Fotoarbeiten Krugers: Da ist zum einen der Faktor Zeit, der mit dem zweiten Punkt, dem einheitlichen Bild, eng zusammenhängt: Zeit bringt Narration ins Bild. Um dieses Spezifikum des Mediums nicht zu beeinträchtigen, muss das Bild, oder besser, der Screen „ganz" bleiben, unversehrt von den Schnitten und Überkreuzungen der Fotomontage. Gegenüber den berühmten älteren Arbeiten der Künstlerin, die in den 1980er und 1990er Jahren zu Ikonen postmoderner Gesellschaftskritik geworden waren, überwiegt bei den Screens denn auch der Eindruck der inneren Kohärenz. Nichts stört die *talking heads* bei ihrem Sprechen; umso gravierender wird das Wahrnehmungskontinuum gestört durch die nicht narrative Abfolge der Szenen im Wechsel mit Textbändern und durch die vier Screens. Ein weiteres irritierendes Moment ist, dass einige der Figuren jeweils von den gegenüberliegenden Screens „miteinander" sprechen. Für die Betrachter/innen bzw. Zuhörer/innen bedeutet das, wählen zu müssen: Zuhören ist zwar ohne Richtungswechsel möglich, will man jedoch den Sprechenden ins Gesicht sehen, muss man sich in schneller Folge drehen, ganz so, als stünde man eng zwischen zwei sich streitenden Parteien. Das Gesprochene besteht aus ähnlich ausgesucht schablonenhaften Grundmustern wie die Materialien ihrer früheren Montagen; hier sind es die Klischees des Witzes auf Kosten anderer, der Arroganz, der Exklusion.

Jutta Koether, „Dämonen für Damen, Herren und Kinder", 2010, Utopie und Monument II, Steirischer Herbst 2010

Ein paar der Szenen fallen aus diesem Muster heraus. Zwischen die Sequenzen der sprechenden Köpfe werden nicht nur Texte geschaltet – „SHOVE IT FEAR IT BUY IT BELIEVE IT" –, sondern auch eine Bildfolge, die, mit rabiaten Schwenks einer Handkamera in alle Richtungen, einen mit Silberfolie ausgekleideten Innenraum zeigt, in dem Oben und Unten, Füße und Körper undefinierbar am Kameraauge vorbeihuschen. Während den anderen Szenen geschriebener oder gesprochener Text beigegeben wird, stellt Kruger für diese Nicht-Szene kaum Deutungshinweise zur Verfügung; möglich wäre die Vorstellung eines Überfalls auf die kameraführende Person. Etwas weniger bedeutungsoffen zeigt sich die Gegenüberstellung eines unbewegten Frauengesichts mit einem heftig rotierenden Ventilator. Klarer ist die Sache im virtuos auf alle vier Screens verteilten Schnitt/Gegenschnitt, der eine schlingernde Autofahrt auf kurviger Straße mit telefonierender Insassin und aufgeregt schimpfenden Fahrern aus allen implizierten Perspektiven verfolgt. Verbale Aggression, latente Gewalt und offensichtlicher Sexismus haben hier einen bis zur Komik getriebenen Anlass in der Handy-Plapperei der sorg- und rücksichtslosen Frau.

Entschieden zu plakativ dagegen wird es, wenn Kruger vorgefundenes Filmmaterial – die Szenen sind ansonsten alle sorgfältig getextet und mit Schauspielern und Schauspielerinnen gefilmt – von den Ritualen erregter Gewalt oder gläubiger Massen interpoliert: der Boxkampf, das muslimische Gebet, das Tanzen chassidischer Juden, fundamentalistische Christen in Verzückung.

Aber das Plakative ist ja nun deklarierte Strategie Krugers. Was ist es dann, was mich seltsam unberührt lässt gegenüber den Aufforderungen, das Bekannte, Böse in MIR zur Kenntnis zu nehmen? Was ein Kritiker der 1990er Jahre so treffend „postmodernen Voluntarismus"[6] genannt hatte, die implizite Aufforderung, sich nach erfolgter Einsicht zu bessern, kam in den 80er Jahren noch in der coolen Mimikry von Werbung daher. Inzwischen ist Kruger, nachdem Bill Viola oder Shirin Neshat vorgemacht haben, wie glamourös Video aussehen kann, offenbar den Versuchungen der großen Leinwand erlegen. An die Stelle postmoderner Mimikry tritt der identifikatorische Appell, dessen Dringlichkeit sich im monumentalen Video als Medium immersiver Erfahrung manifestiert. Da bin ich lieber postmodern ...

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Barbara Kruger, Galerie Sprüth/Magers, Berlin, 3. September bis 23. Oktober 2010.

Anmerkungen

1 Kevin J. H. Dettmar, „Postmodern Jeremiads: Kruger on Popular Culture", in: *Postmodern Culture*, Bd. 5, Nr. 1, September 1994, S. 10.

2 Dorothy Spears, in: Beilage der *New York Times*, *Süddeutsche Zeitung* vom 6.9.2010.

3 Die Ausstellung „Plenty" in der Guild Hall in East Hampton, eine große Außenarbeit für das Whitney Museum for American Art auf dem Bauplatz seiner neuen Filiale im Meatpacking District, einige monumentale Arbeiten an der Fassade der Art Gallery of Ontario in Toronto und eine Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam; vgl. Dorothy Spears, „Resurgent Agit Prop in Capital Letters", in: *New York Times* vom 24.8.2010.

4 Ebd.

5 „There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance." Newman zu seiner ersten Einzelausstellung 1950, zit. nach Ann Temkin, Barnett Newman, Philadelphia Museum of Art, 2002, S. 178.

6 Kevin J. H. Dettmar, Postmodern Jeremiads, a.a.O., S. 13.