

Signoria 2.0

**Von David zu Bliss
Ringern um Öffentlichkeit**

Martin Henatsch





Signoria 2.0

**Von David zu Bliss
Ringen um Öffentlichkeit**

Martin Henatsch

Zwei Protagonisten des Widerstands

Mit Entschlossenheit blicken sie auf ihre Widersacher: David, siegesgewiss und voller Stolz – ein nackter Mann, vor über 500 Jahren in Marmor gehauen, anziehend ebenso für die Blicke der Florentiner Bürger wie für jene vorbeiströmender Touristen; Bliss, ortsloser Popstar der nahen Zukunft – verehrt von ihren Fans auf der Bühne wie in der virtuellen Welt der sozialen Medien. Beide stellen sich mutig ihren Widersachern entgegen, David dem riesenhaften Goliath, dem unbesiegbar geltenden Krieger der Philister, Bliss dem omnipräsenten Überwachungssystem ‚Looks‘ und dem gewaltvollen Zugriff der Polizei. Und doch trennen diese beiden Protagonisten des Widerstands ein zeitlicher Graben von über 500 Jahren: Hier die steinerne Skulptur (1501-04) aus der Hand des jungen Michelangelo – sicher eines der berühmtesten Werke der Neuzeit; Dort die glitzernd ephemere, halb virtuelle, halb performative Kunstfigur des frühen 21. Jahrhunderts (2014) in der Regie der chinesisch-stämmigen, in Los Angeles lebenden Wu Tsang.

Die Geschichten von David und Bliss: Ein Brückenschlag über fünf Jahrhunderte

Es ist eine außergewöhnliche Gegenüberstellung zweier auf den ersten Blick so unterschiedlicher Kunstfiguren: Einerseits vom Großmeister der italienischen Renaissance Michelangelo, andererseits von einer jungen amerikanischen Künstlerin Wu Tsang. Zwar entstammen sie sowohl historisch wie auch stilistisch, technisch und ikonografisch ganz unterschiedlichen Welten, aber gerade dieser fünf Jahrhunderte umfassende Brückenschlag lässt künstlerisch inhaltliche Strukturen sichtbar werden, die einen spezifischen Blick auf die jeweilige Epoche ihrer Entstehung ermöglichen: Beide Figuren suchen in jeweils höchst charakteristischer und für ihre Zeit repräsentativer Weise den Kontakt zur Öffentlichkeit; Beide Werke spiegeln in herausragender künstlerischer Sprache markante Strukturen ihres gesellschaftlichen Umfeldes wider und reflektieren jene Öffentlichkeit, die zugleich Thema wie Umfeld ihrer Erzählungen sind; Beide Werke wenden sich – jenseits aller grundsätzlichen Andersartigkeit – mit vergleichbar empörter Haltung an ihre Betrachter.

Gerade diese in beiden Werken ausgeprägte Orientierung am Rezipienten spiegelt die jeweils zeitgenössischen Beziehungen zwischen Individuum und gesellschaftlichem Umfeld, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit wider. So wird der Blick auf die zeitgenössische Arbeit vor dem

Hintergrund einer Analyse des Renaissance-Werks in besonderer Weise lohnenswert. Wie also artikulieren unsere beiden Helden ihren Widerstand, an wen ist ihre Empörung adressiert? Hieran schließt nicht zuletzt eine höchst brisante Frage an: Die Frage nach der Balance zwischen individueller Selbstbestimmung – nennen wir es einfach ‚Freiheit‘ – und der Sicherheit wie Sicherung unseres Gemeinwohls. Eine Frage, die auch vor dem Hintergrund der terroristischen Bedrohung, die uns spätestens nach den islamistischen Anschlägen in Paris vom 13. November 2015 oder in Brüssel vom 22. März 2016 in Alarmbereitschaft versetzt hat, auf die Grundfesten unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens zielt.

Denn, so unvermittelt die Gegenüberstellung auf den ersten Blick erscheinen mag, so sehr eint David und Bliss ihr entschiedenes Eintreten für eine selbstbestimmte Sphäre individueller Freiheit – gleichermaßen widersetzen sie sich obrigkeitlicher Fremdbestimmung. Damit werden David und Bliss zu Indikatoren bestimmter Strukturen von Öffentlichkeit, die sie suchen, die sie mitbestimmen und von denen zugleich auch ihre Existenz abhängt. Doch wie sehen diese aus? Welches sind die konstitutiven Faktoren des – sogenannten – Öffentlichen und wie verändern sich diese?

Werfen wir einen konkreten Blick auf die Geschichten von David und Bliss. Der David von der Florentiner Piazza della Signoria¹ wendet sich auf zwei unterschiedlichen Erzählebenen an uns: Zum einen im Rahmen der weit verbreiteten alttestamentlichen Erzählung des Kampfes David gegen Goliath; zum anderen auf der Ebene der Rezeption und Inanspruchnahme der biblischen Geschichte durch die skulpturale Bearbeitung Michelangelos sowie die Aufstellung seines Werkes auf der Piazza della Signoria vor dem Palazzo Vecchio, dem Rathaus von Florenz. Aber auch Bliss positioniert sich auf unterschiedlichen Ebenen in der Öffentlichkeit – sowohl innerhalb der Erzählung der von Wu Tsang erdachten und von der amerikanischen Sängerin Boychild verkörperten Kunstfigur als auch in der Wahl ihrer Präsentation als Performerin auf Bühnen ebenso wie in ausstellungsbezogenen, ‚musealen‘ Videoinstallationen.



David gegen Goliath

Das Alte Testament (1. Buch Samuel) berichtet uns von dem außerordentlichen Aufstieg des Hirtenjüngens David zum Herrscher in Jerusalem und König von Israel. Als der junge Israelit David seinen im Heer gegen die Philister kämpfenden Brüdern Brot und Käse bringen soll, erlebt er wie deren Vorkämpfer sein Volk verhöhnt. Um dem entgegenzutreten, erklärt er sich - unerwartet und überaus überraschend - bereit, in einem Stellvertreterkampf gegen den riesenhaften Krieger der Philister anzutreten. Nachdem er selbstbewusst die ihm von König Saul angebotene Rüstung ablehnt, tritt er dem übermächtig hochgerüsteten, aber ungläubigen Barbaren, dem Riesen Goliath, lediglich mit einer einfachen Steinschleuder bewaffnet und voller Gottvertrauen entgegen. Es wird ein ungleicher und zudem für sein Volk schicksalhafter Kampf, von dem das Alte Testament berichtet, der dennoch zugunsten des gottesfürchtigen Israeliten ausfällt. Denn David gelingt es, Goliath mit seiner Steinschleuder so zu überraschen, dass er ihm mit einem gezielten Kopfschuss zu treffen und anschließend mit dessen eigenen Schwert zu köpfen vermag. Nach dessen ruhmreichem Sieg ist es nicht verwunderlich, dass König Sauls Neugier nun endgültig geweckt ist: Wer mag dieser tapfere Junge aus einfachstem Stand sein? Er lässt ihn an seinen Hof kommen. Hier beginnt Davids kometenhafter Aufstieg zum Nachfolger Sauls als König von Juda und Israel.

Bis heute verwenden wir sprichwörtlich die Redewendung vom Kampf „David gegen Goliath“, wenn wir von einem scheinbar ungleichen Kräftemessen einer schwächeren, aber moralisch integren Person gegen einen übermächtigen, aber eher als schurkenhaft unmoralisch angesehenen Gegner sprechen. Und natürlich wollen wir damit zum Ausdruck bringen, dass der Schwächere siegen möge - ganz so wie der listige David mit seiner Steinschleuder.

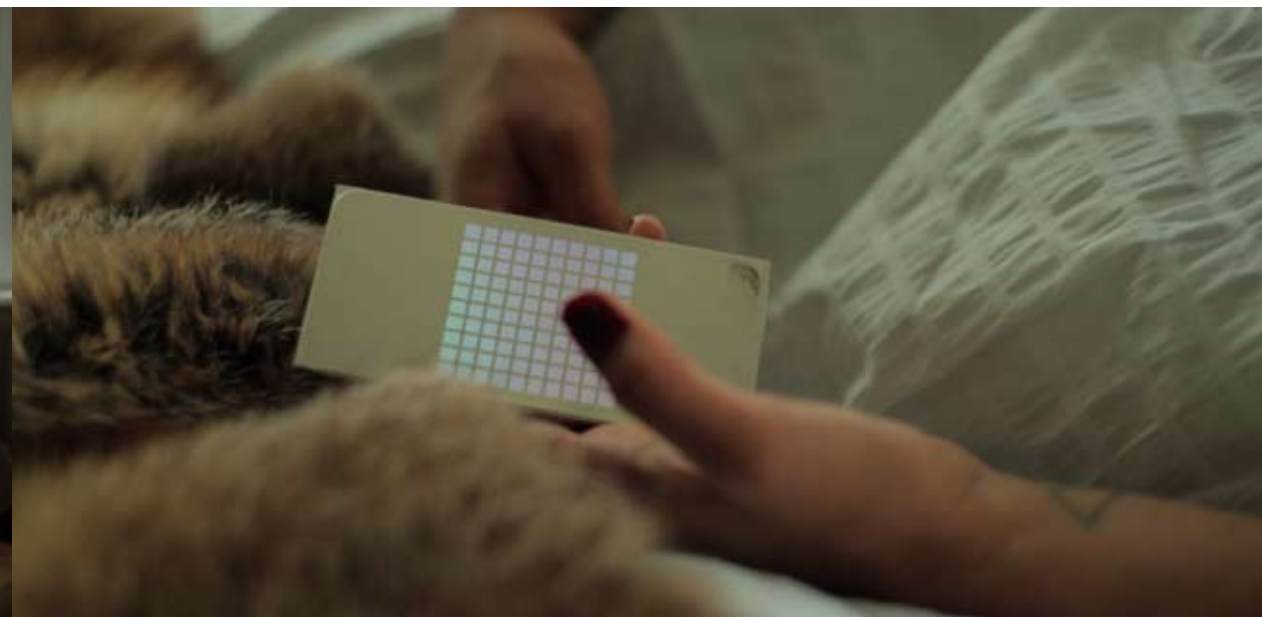
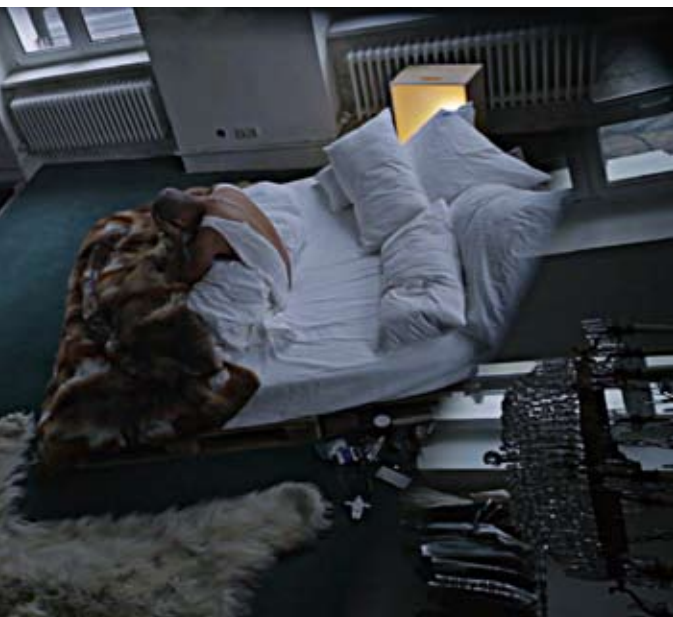
Symbolfigur bürgerlichen Selbstbewusstseins

Es ist diese märchenhaft allgemeingültige Erzählung eines mutigen Underdogs, der sich gegen einen als ungerecht und barbarisch dargestellten Feind auflehnt, die mit der Platzierung der Skulptur auf dem zentralen Platz von Florenz, der Piazza della Signoria, erzählt wird. Dessen Geschichte muss um 1500 als so identitätsstiftend empfunden worden sein, dass

man sie auf dem wichtigsten Platz einer der bedeutendsten Kunstmetropolen dieser Zeit verewigen wollte! Sowohl der Wahl des Ortes als auch der Art der Ausführung kommen eine besondere politische wie zeithistorische Bedeutung zu: Wurde doch genau in jenem Jahr 1501, in dem der 26jährige Michelangelo den Auftrag erhält, einen David als Fassadenschmuck für den gewaltigen Dom zu hauen, in Florenz die Republik ausgerufen. Nur wenige Tage zuvor hatte die Bürgerschaft den bis dahin in der Stadt herrschenden Fürsten und Bankier Piero di Medici gezwungen, die Stadt zu verlassen und seinen Platz für eine vom Volk bestimmte Ratsversammlung, für die Signoria, frei zu machen.

Schon 12 Tage nach der Proklamation der Republik übernahm Michelangelo den Auftrag für die Schaffung einer Skulptur, die – gelesen vor diesem historischen Kontext – den Sieg des florentinischen David über den gerade vertriebenen Goliath der Medici darstellt: Und Michelangelo gelingt ein wahres Meisterwerk.² Er schafft die erste, mit fast vier Metern Höhe beeindruckende und in feinsten an der Antike orientierter Spielbein-Standbein-Stellung gehaltene, monumentale Nacktskulptur für einen öffentlichen Platz seit über 1000 Jahren! Und dies unter erschwerten Bedingungen. Denn als Material steht ihm nur ein kolossaler und bereits vorbearbeiteter Marmorblock zur Verfügung, an dem sich bereits bedeutende Vorgänger vergeblich versucht hatten. Michelangelos Gestaltungsfreiraum ist also durch die schon vorgenommene Bossierung des Blocks, den groben Abtrag des nicht benötigten Materials um die spätere Figur herum, stark eingeschränkt. So waren die Maximalmaße der Figur vorgegeben, Michelangelo konnte sich mit seiner Gestaltung nur innerhalb der schon angedeuteten Pose der vorgestalteten Figur bewegen. Und dennoch gelingt es ihm, diesem Stein einen Jüngling abzutrotzen, der in seiner pulsierenden Lebendigkeit und an die Antike angelehnten Schönheit den Vergleich mit den gerade in Mode gekommenen – wiederentdeckten – antiken Skulpturen nicht zu scheuen braucht.

Bei aller Überzeitlichkeit antiker Ideale besticht Michelangelos David jedoch durch eine pointierte Zeitgenossenschaft, die große Kunstwerke auszeichnet: Zuversichtlich, voller Selbstvertrauen, aber ohne dramatische Übertreibung blickt sein David auf den Feind. Lässig hat er die harmlos wirkende, sich aber als todbringend herausstellende Schleuder über die Schulter geworfen: Eine Stein gewordene Aufforderung an die Bürger Florenz, sich in gleicher unbeugsamer Haltung ihrem republikanischen Unabhängigkeitskampf auch weiterhin zu stellen!



Noch vor Vollendung der Statue im Jahr 1504 wird sie zum Gesprächsthema der Stadt und als Meisterwerk gefeiert. Um sich den neugierigen Blicken der Zeitgenossen zu entziehen, musste Michelangelo eine runde Mauer um seinen Arbeitsplatz an der Florentiner Dombauhütte ziehen lassen. Schon bald zeigt sich, dass seine Darstellung der alttestamentlichen Erzählung den geplanten Rahmen eines sakralen Figurenprogramms für eine Kirche sprengen würde – war doch der riesige und anspruchsvolle Marmorblock ursprünglich aus dem Steinbruch gehauen worden, um die daraus zu gewinnende Davids-Figur auf einem der Podeste an der Außenfront des Domes Santa Maria del Fiore zu installieren. So macht man sich über einen neuen Aufstellungsort Gedanken. Eine eigens eingesetzte Kommission herausragender Bürger und Künstler – unter ihnen Sandro Botticelli, Davide Ghirlandaio, Filippino Lippi oder Leonardo da Vinci – trifft nach monatelangen Diskussionen einen Entschluss von ungeahnter Weitsicht, nämlich just diesen David auf dem Hauptplatz der Stadt vor dem Palazzo Vecchio, dem Rathaus und Sitz der Signoria von Florenz aufzustellen.

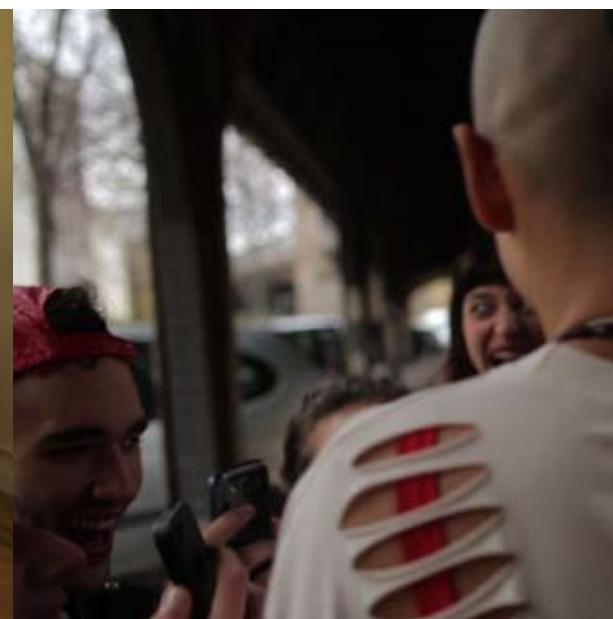
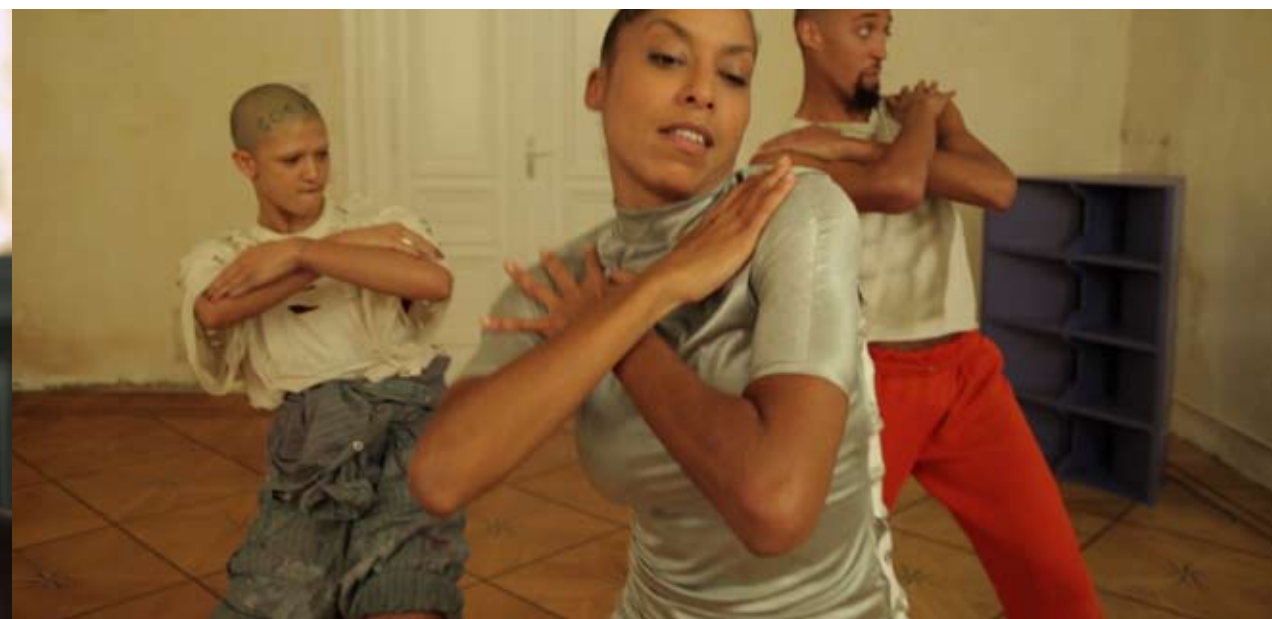
Als Signoria wird jene Herrschaftsform bezeichnet, die durch einen Herrn (Signore) an der Spitze einer Versammlung von Entscheidungsträgern ausgeübt wird. Traditionell vom Adel bestimmt, wird dieser aber insbesondere im Italien der frühen Neuzeit, so z.B. im aufblühenden Stadtstaat Florenz, zunehmend von bürgerschaftlichen Ratsversammlungen gewählt. Diese Ratsversammlung, welche die Bürger Florenz kurz zuvor an die Stelle der über Jahrhunderte herrschenden Bankendynastie der Medici gesetzt hatte, ist der erste Adressat, an den sich Michelangelos David wendet. Der alle Zeiten überdauernde, alttestamentliche Kontext der Erzählung wird in der Interpretation Michelangelos zum zeitaktuellen Statement. Mit der Entscheidung, die Skulptur an einem politisch derart aufgeladenen Ort zu platzieren, wird der machtlos erscheinende, doch in Wahrheit höchst erfolgreiche David zur Identifikationsfigur bürgerlichen Selbstbewusstseins der jungen Republik Florenz erklärt – und zugleich zum Antipoden des Papstes in Rom, der durch die neuen Machtverhältnisse in Florenz erheblich an Einfluss verloren hatte.

Auf der Piazza definiert die Skulptur städtischen Raum als Ort einer sich selbst bestimmenden, kämpferisch listigen und selbst im Kampf gegen eine Übermacht siegreichen Öffentlichkeit. Schon die Umstände des Transportes von der Dombauhütte zur Piazza della Signoria am 14. Mai 1504 zeigten die politische Brisanz der Skulptur. Die Medici-Anhänger erkannten

deren Symbolwert für die Idee der Republik und attackierten sie mit nächtlichen Steinwürfen, so dass die Skulptur bewacht werden musste. Insofern ist Michelangelos David ein frühes Zeugnis für die Proklamation einer kritischen Öffentlichkeit, die traditionell auf dem zentralen Platz einer Stadt verortet wird, dort wo widersprüchliche Interessen ausgetragen werden; So z.B. im Jahr 1527, als auf der Piazza della Signoria ein Aufstand entbrannte, bei dem eine aus dem Rathaus geworfene Holzbank Davids linken Arm abbrach. Michelangelos David definiert diesen städtischen Platz modellhaft als öffentlichen Ort, selbst wenn diese berühmte touristische Attraktion heute mehr für konsumorientiert-touristische Latte-Machiatisierung als für zeitkritische Auseinandersetzung stehen mag.

Steinerne Historie und mediale Science Fiction

Und 500 Jahre später? Die im Vergleich zur monumentalen Marmor-Skulptur Michelangelos geradezu ephemere Bliss ist Protagonistin der zweiteiligen Videoinstallation *A day in the life of Bliss* (2014) und *The Looks* (2015) der amerikanischen Künstlerin Wu Tsang: Ein in die nahe Zukunft projizierter Star zwischen verletzlichem Privatleben zu Hause und öffentlicher Performance auf Konzert-Bühnen. Doch, David nicht unähnlich, stellt sich auch Bliss – verkörpert durch die amerikanische Sängerin Boychild – einem aussichtslos erscheinenden Kampf. Die Science Fiction Wu Tsangs entwirft ein Gesellschaftsbild, in dem sich die Menschen durch ein weiterentwickeltes Handy zu Avataren, zu künstlichen ferngesteuerten und virtuellen Figuren, eines allumfassenden Unterhaltungs- und Kontrollsystems programmieren lassen. Mit Hilfe dieses interaktiven, sich in das Hirn der Nutzer einloggenden medialen Services, steht man miteinander in Verbindung und kann als Avatar in vom System bereitgestellte Identitäten schlüpfen und sich dabei über flächendeckend installierte Kameras beobachten. Bliss Freunde loggen sich beim abendlichen Partygang mit jener Selbstverständlichkeit in dieses omnipräsente Looks ein, mit der wir heute Freunde per SMS oder WhatsApp informieren oder über unsere Facebook-, Instagram-, Twitter-Accounts miteinander verbunden sind. Nur Bliss entzieht sich dieser lediglich scheinbar freiwilligen, in jedem Fall aber freudig wahrgenommenen Fremdbestimmung und provoziert umgehend obrigkeitliche Kontrolle. Was für David die Steinschleuder, ist aber für Bliss ihre mentale Kraft, mit der sie sich nicht nur Looks entziehen, sondern sogar den hypnotisierenden Waffen der übermächtigen Polizei und ihrem



perfektionierten Überwachungsapparat widersetzen kann. Und ähnlich wie David, der sich im Zuge seines späteren sozialen Aufstiegs sogar bei seinen Erzfeinden, den Philistern, als Lehnsmann in der Armee verdingt, ist auch Bliss von Looks zugleich abhängig; tagsüber als umjubelter Popstar, angefeuert von über Looks zugeschalteten Fans, verbringt⁶ sie die Nächte mit Gleichgesinnten möglichst anonym im Untergrund.

Aus der Vogel-Perspektive des Überwachungssystems

In A day in the life of Bliss begleiten wir die junge Performerin und Sängerin Bliss – androgyne Frau oder männlicher Transgender – über einen ganzen Tag, den sie gemeinsam mit Freunden in einem Club der Looks-freien Untergrundszene beschließt. *The Looks* zeigt den Popstar bei seinen Vorbereitungen für einen Bühnenauftritt und der anschließenden Performance. Schon der vielsagende Titel verweist auf die inhaltsbestimmende Dopplung des künstlerischen Projektes: „Look“ zwischen stylischem Outfit und jenem Blick, der als omnipräsentes Überwachungsinstrument, als Konzept des Sehens und Gesehenwerdens beide Videoinstallationen konzeptuell miteinander verbindet. *A day in the life of Bliss* wird als Zweikanalprojektion mit zusätzlichem Textfenster präsentiert.³ Die eigentliche Story wird in der mittleren Projektion erzählt. Gleichzeitig sieht man Bliss auf einer zweiten Projektionswand als Ausdruckstänzerin, wie sie das innere Erleben der Protagonistin tänzerisch darstellt. Zudem gibt es eine dritte Ebene, in der, wie in einem Chat, quasi als zeitgemäße Sprechblasen, kurze schriftliche Kommentare als Feeds erscheinen.

Wir lernen Bliss aus der Vogel-Perspektive des Überwachungssystems Looks⁴ beim Aufwachen in einer großzügigen - offensichtlich Berliner – Altbauwohnung kennen. Und schon loggt sie sich in die fiktive soziale Medien-Plattform PRMS ein, auf der ihre Fans ihr begeisterte Kommentare über ihrem letzten Auftritt übermitteln. Bei dem Blick auf den Bildschirm ihres futuristischen Smartphones, also im Moment der Kontaktaufnahme mit dem System, färben sich ihre Augen weiß – Zeichen für die mediale Verbindung des Nutzers.

Auch in der zweiten Szene können wir den Einfluss von PRMS auf den Alltag von Bliss beobachten. Eben noch tollt sie unbeschwert lachend mit Freunden durch eine S-Bahnstation,

schon wird sie – nur wenige Sekunden nach ihrem erneuten Einloggen – von durch das Soziale Netzwerk benachrichtigten Fans umringt: „CAN I TAKE A PIC W / U? I CAN’T BELIEVE U R REALZ!“

Als nächstes erleben wir eine Szene, in der sich Bliss zusammen mit ihren Freunden auf eine Party in einem Club vorbereiten. Phantasievoll trashig, lust- und erwartungsvoll, dabei jegliche gängigen modischen und geschlechterbezogene Konventionen sprengend, verkleiden und bemalen sie sich – jeder seinem eigenen Look entsprechend. Und natürlich programmieren sie sich alle; bis auf Bliss: Sie möge, wie ein Freund sagt, heute Abend sie selbst bleiben. „This is ... Bliss.“ wird sie selbst am Abschluss des Films den Ausgang des Tages resümieren.

Doch zuvor werden die vier einen Nachtclub besuchen, in dem Looks außer Kraft gesetzt ist und Handys nicht funktionieren. Hier können die vier ausgelassen im Rhythmus des Beats tanzen:⁷ „It’s totally relaxing, among friends. Bliss’ body vibrates, creating a harmonic hum.“ kommentiert Wu Tsang in ihrem Textbuch diese Minuten der Unbefangenheit. Doch es kommt, wie es kommen muss – vielleicht ist es die besondere Energie von Bliss, die Looks doch aktiviert. Gerade weil sie, wie ihr Freund sagt, heute einmal sie selbst bleibt, sprengt sie die Frequenzen der Überbrückung des Überwachungssystems und wird von den bis dahin blinden Kameras im Club identifiziert. Sekunden später erstürmt die Polizei den Raum, es kommt zur Konfrontation, bei der Bliss Freunde durch eine futuristische Elektrowaffe – einen Fazer – narkotisiert und hypnotisiert werden. Allein Bliss kann aufgrund ihrer mentalen Kraft dieser fremdbestimmenden Hypnose widerstehen: „Let us be!“ ruft sie mit durchdringender Stimme. Sie vermag es, die gegen sie gerichtete Energie durch sich hindurch strömen zu lassen und schließlich gegen die Polizisten zu richten: So müssen die Einsatzkräfte, nun selbst hypnotisiert, Bliss und ihre Freunde laufen lassen. Ruhig, aber auch nachdenklich gehen sie durch die nächtliche Stadt nach Hause.

Wie schon zu Beginn, sieht man die athletische Bliss mit entblößtem Oberkörper auf einer parallelen Projektionsleinwand durch ihre Wohnung tanzen: Ein voodooartiger Ausdruckstanz als nonverbaler Kommentar zur Haupterzählung. Wirkt der Tanz in den Morgenstunden noch eher wie eine gymnastische Aufwärmübung, erhebt er sich nun zu einem strahlend energetischen Triumph: „She begins to move in a way that she has never moved before, tapping



into an energy stream that is deep inside her and more powerful, without needing to take anything in“, beschreibt die Künstlerin in ihren Regieanweisungen⁵ diesen „Siegestanz“⁶: ein Spiegel von Bliss’ innerem Erleben.

Heldenepos jenseits aller Herkules-Attitüden

Einmal gesehen, gehört *A day in the life of Bliss* zu jenen Werken, die uns nicht mehr loslassen. Ist es die räumlich einnehmende Situation der zudem jeweils gespiegelten Doppelprojektion, die den Betrachter einlädt, auf Sesseln inmitten der Installation Platz zu nehmen und fortan umfängt? Ist es der zudem um kurze Feeds ergänzte großformatige Wechsel zwischen Story und Ausdruckstanz, äußeren Ereignissen und Einblicken in die Psyche der Protagonistin? Sind es die eindringlichen Beats, die alternierend zu Bachs wohltemperierten Klavier einmal das vorwärtspreschend trendig Coole betonen, ein anderes Mal zu Stille und Innenschau anhalten? Immer hat man das Gefühl vor, bzw. in einem Kunstwerk zu sitzen, das hoch aktuell zeitgenössisch, ja zukunftsweisend ist und zugleich den ewigen Fragen des Menschseins nachgeht.

Und dann die Faszinationskraft dieser außergewöhnlichen Protagonistin: Wu Tsang erklärt eine Außenseiterin zur Heldin ihrer künstlerischen Erzählung; Ganz wie Michelangelo seinen David zu einem Zeitpunkt in Pose setzt, an dem – hätte es zu Lebzeiten Davids um 1000 v.Chr. Wetten über den Ausgang des Kampfes gegen Goliath gegeben, wäre die Quote sicher eindeutig gegen David ausgefallen – er noch ein unbekannter und unverstandener Hirtenjunge war. Auch bei Wu Tsang kommt es zu einer Konfrontation eines scheinbar ungeschützten, ja entblößten Einzelgängers mit einer hoch gerüsteten Staatsmacht. Und wie in der alttestamentlichen Erzählung vom David geht der Sonderling jenseits aller Herkules-Attitüden als Sieger aus dem Machtkampf hervor. Und wie bei David schwingt auch im Namen „Bliss“ bereits eine religiöse, bzw. zumindest spirituelle Konnotation mit, bezeichnet das Wort im Englischen doch freudvoll himmlische Wonne. Statt mit Steinschleuder und physischer Geschicklichkeit kann die wonneerfüllte Bliss das Überwachungssystem Looks mit mentaler Kraft sprengen. Lässt sich in diesem spirituell beseelten, auf seine inneren Fähigkeiten sich verlassenden Underdogs ein Prototyp heutigen Widerstands erkennen? Eignet sich dieser Typus des Wider-

stands-Helden gerade deshalb als Vorreiter kritischer Auseinandersetzung, da er sich ebenso wie David in seiner Verletzlichkeit und Andersartigkeit präsentiert?

Anstelle des unmilitärischen und wenig anerkannten Hirtenjungs stellt Wu Tsang eine Transgender auf die Bühne: Eine androgyne Frau, deren Identität ähnlich wie bei David außerhalb konventioneller Rollenmuster liegt. Destruiert Michelangelo die Siegerpose des zeitüblichen göttergleichen Kriegers zugunsten eines verletzlich scheinenden, aber gottesfürchtigen und pffrigen Underdogs, so spielt Wu Tsang mit Identitätskonstrukten des digitalen Zeitalters. Sie arbeitet mit Konzepten ethnischer wie geschlechtlicher Ambivalenzen und unterläuft, wie in den meisten ihrer Werke, die Möglichkeiten eindeutiger Zuschreibungen von Identität. „Die Annahmen der Leute über meine Identität erweisen sich eher als Spiegel ihrer eigenen Identitätsvorstellungen“, sagt Wu Tsang, die sich selbst als „a queer person“, also als ein von traditionellen Geschlechtsrollen abweichender Mensch bezeichnet.⁷ So dokumentiert schon ihr mehrfach preisgekrönter Film *Wildness* (2012) den legendären Club „Silver Platter“ in Los Angeles, der seit Jahrzehnten ein beliebter Treffpunkt für die lateinamerikanische Trans-Gemeinschaft ist. Sie ist entscheidend durch die queere und transsexuelle Szene sowie das Einwanderer-Milieu von Los Angeles beeinflusst. „Bei *Wildness* hatte ich es mit einer Reihe von Stereotypen rund um Transsexuelle, Farbige, Leute aus den Queer-Communities und aus dem Nachtleben zu tun – Menschen, von denen der Mainstream stereotype Sichtweisen erzeugt.“⁸ Auch im Werk des homophilen Michelangelo scheint es diese, hier allerdings im Vergleich eher unmerklich ausgedrückte Lust an der Abweichung traditioneller Genderbilder zu geben; Wirken doch dessen weibliche Figuren, z.B. die *Aurora/Morgenröte* am Florentiner Medici Grab in San Lorenzo (1522 -1534), in ihrem Körperbau und ihrer Athletik – sieht man einmal von den wie appliziert wirkenden Brüsten ab - oft ähnlich androgyn wie Wu Tsangs Bliss.

Möglichkeiten der Kunst zur Widerständigkeit

„Zu widerstehen bedeutet, die Haltung desjenigen einzunehmen, der sich der Ordnung der Dinge entgegenstellt und dabei das Risiko, diese Ordnung durcheinander zu bringen, nicht anerkennt.“⁹ Diese Definition stellt der in Algier geborene französische Philosoph Jacques





Rancière an den Beginn seiner Abhandlung, in der er nach den grundsätzlichen Möglichkeiten der Kunst zur Widerständigkeit fragt und auf ein doppeltes Dilemma aufmerksam macht: „Denn das Schöne ist dasjenige, das zugleich der begrifflichen Bestimmung wie der Verlockung der konsumierbaren Güter widersteht.“¹⁰ Dabei ist die ästhetische Differenz zu Politik, Alltag oder Konsumwelt immer in der Form des ‚Als ob‘ herzustellen.“¹¹ Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen halten. Die Kunst lebt seit zwei Jahrhunderten von genau dieser Spannung, die sie zugleich in sich selbst und außer sich selbst sein und eine Zukunft versprechen lässt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben.“¹²

Ist es nicht auch diese Form der Gleichzeitigkeit von Affirmation und Widerständigkeit, die David und Bliss über die Zeiten hinweg miteinander verbindet? So tritt David dem Volk auf der Piazza della Signoria zwar in traditionellem Kontrapost, doch zugleich in für viele Zeitgenossen empörender Nacktheit entgegen; zwar scheinbar wehrlos und dennoch siegreich; zwar als biblisch überzeitlicher Protagonist, doch zugleich auch als republikanischer Revolutionär.

Ebenso Bliss: Einerseits umjubelte und durchaus systemkonforme Pop-Ikone, andererseits Untergrundkämpferin; sowohl trendige Queer Queen wie auch außerhalb der Zeit stehende Kunsterscheinung; zu Hause im White Cube großer internationaler Ausstellungshäuser wie in illegalen Clubs. Beide sind gleichermaßen zukunftsweisende Hoffnungsträger wie auch vom Erfolg korrumpierte bzw. korrumpierbare tragische Helden – David als späterer prunkvoller, jedoch auch schuldbeladener König, Bliss als von genau jenem Überwachungs- und Kommunikationssystem abhängiger Star, das sie zugleich bekämpft. Doch gerade diese Ambivalenzen machen sie immun gegen vordergründige wie vorschnelle Helden-Inthronisierungen. Die Stärke der Arbeit von Wu Tsang liegt gerade darin, dass sie keine klare Grenzlinie, keine Antithese zwischen Innen und Außen, Hochkultur und Subkultur formuliert. Ihre Auffassung von Widerstand äußert sich nicht in einer Gegen-Ästhetik, sondern findet im selben Raum statt, den auch der gesellschaftliche Mainstream prägt, nur mit einer anderen Haltung.¹³

„Diese Spannung“, um noch einmal Rancière zu zitieren und auf unser Beispiel anzuwenden, „aufrecht zu erhalten, bedeutet heutzutage ohne Zweifel, sich der ethischen Konfusion entgegenzustellen, die dazu tendiert, sich im Namen und unter dem Namen des Widerstands aufzudrängen.“¹⁴

Diese Spannung braucht aber auch einen Ort, an dem sie sich artikulieren kann. Konnte Michelangelo seinem David noch einen funktionierenden Ort im öffentlichen Raum zuweisen, der bis heute unmittelbar architektonisch, stadtgeografisch und symbolisch mit seiner Skulptur verbunden ist, ja zum Teil erst durch seine Skulptur geschaffen wurde, so fehlt Wu Tsang dieser Raum als fest umrissene öffentliche Größe. Ihr Rezeptionsraum ist ein dreifacher: Das Bühnenpublikum in Clubs und Ausstellungshäusern, die Welt der Kunst, in der ihre Videos und Installationen diskutiert werden und schließlich der virtuelle Medienraum, von Youtube bis Twitter, Facebook oder – Wu Tsangs Fiktion entsprechend – Looks.

Was ist Öffentlichkeit heute? - Instagram ändert alles!

Hat das alte Modell der italienischen Piazza als Bühne von und für Öffentlichkeit, auf der Markt und Theater, Machtrepräsentation wie intime Familiengeschichten ihren Ort finden, also heute keinen Bestand mehr? Ist jene ‚Institution‘ Öffentlichkeit, so wie sie Jürgen Habermas in seinem gewichtigen Werk Strukturen der Öffentlichkeit¹⁵ bereits 1962 analysierte, inzwischen ein historisches Phänomen? Was bleibt von seinem Diktum einer kritischen (Gegen-) Öffentlichkeit, als Grundlage bürgerlicher Gesellschaft? Gibt es diese historisch immer auch an feste Orte gebundene Dialektik noch: von staatlicher Obrigkeit einerseits und bürgerlicher, vernunftgesteuerter Kritik andererseits, von institutionellem Überwachungsmonopol hier und sich diesem Zugriff notfalls gewaltvoll entziehenden Individuum dort? Und wo findet diese – nennen wir sie klassische – Öffentlichkeit heute statt?¹⁶

Wo und wie sieht z.B. Wu Tsang als in den 1980er Jahren geborene, in Los Angeles lebende Künstlerin mit chinesischen Wurzeln jene Öffentlichkeit, die sich Künstler in Nachfolge von Michelangelos David, insbesondere aber in den letzten 40 Jahren als Kunst im öffentlichen Raum auf Plätzen, an Bauten, in Parks, in der Landschaft oder auf der Straße mühsam erobert haben? Ihr Interesse hat sich mehr auf jene Veränderungen verlagert, die Internet und Soziale Medien für eine Politik der Ausbalancierung von Sicherheit und Öffentlichkeit bedeuten. „Ohne melodramatisch zu werden, aber Instagram ändert alles!“¹⁷. Die schon stattgefundenen bzw. bevorstehenden Umwälzungen würden – so die Künstlerin – grundlegend sein. Als mögliches Modell einer zu befürchtenden düsteren Zukunft der sogenannten sozialen



Medien verweist sie auf die Science Fiction, die Dave Eggers in seinem Roman *Der Circle*¹⁸ entwirft.¹⁹ Dessen Protagonistin Mae Holland kämpft bei einem zukünftigen Internetmonopolisten, der sämtliche Geschäftsfelder von Google, Apple, Facebook, Twitter und Instagram in sich vereint hat, für eine neue gesellschaftliche Utopie. Es ist die Vision einer Welt, die von absoluter, technisch erzeugter Transparenz – „Alles, was passiert, muss bekannt sein.“²⁰ – und vollkommener Gerechtigkeit – „Geheimnisse sind Lügen. Teilen ist Heilen. Alles Private ist Diebstahl“²¹ – geprägt ist. Wie in einem nicht hinterfragbaren Automatismus beteiligen sich alle Mitarbeiter des Unternehmens mit geradezu tragisch zukunftsgeisser Euphorie an der Erschaffung eines selbstauferlegten freiwilligen Totalitarismus. An sich positive und vor allem freiwillige Bestrebungen nach sozialer Gerechtigkeit, ökologischer Nachhaltigkeit, bestmöglicher Unterhaltung und größtmöglichem Wohlstand für alle scheinen in unheilvoller Konsequenz die Entwicklung zu einer Gesellschaft vollkommener Transparenz und damit Überwachung nach sich zu ziehen. Die vom Circle zur Verfügung gestellte omnipräsente Technik ermöglicht ein geradezu perfides, da einerseits freudig begrüßtes und andererseits doch diktatorisch totalitäres Überwachungssystem, das Sicherheitsdienste aller bisher bekannten Diktaturen in den Schatten stellt.

In diese Falle einer zwar auf humanistischen Grundeinstellungen beruhenden, doch in seiner radikalen Absolutheit menschenverachtenden Gerechtigkeitsutopie, die Eggers in seiner düsteren Zukunftsschilderung so erschreckend plastisch ausmalt, gerät auch Wu Tsangs Bliss. Auch sie entkommt dem geschilderten, schier unauflösbaren Konflikt nicht: zwischen paradisiatischen Zukunftsvisionen ständiger Vernetzung und ubiquitärer Kommunikation einerseits und der damit einhergehenden Selbstverstümmelung von Privatheit und Menschlichkeit andererseits. Eine geradezu zwangsläufige Mitgift, die sich aus den technischen Glücksversprechen einer schönen neuen und gerechten Welt ergibt?

Während Eggers seine durchaus schon in wenigen Jahren denkbare Science Fiction als perfektionistische wie ausweglose Dystopie in düstersten Grundtönen, gleichwohl aber überzogen mit einem rosaroten Wohlfühlstrich ausmalt, zeichnet Wu Tsang ihre Sicht auf die Zukunft nicht ganz so pessimistisch, eher als stilles Heldenepos mit letzten Möglichkeiten zu Widerstand und Hoffnung versprechendem Ausweg. Doch in beiden Welten drohen nicht nur unabhängiges Denken und geheime Phantasien als Grundlagen freier menschlicher Existenz

verloren zu gehen; Es sind darüber hinaus jene Orte bedroht, deren Ungeschliffenheit, Offenheit und vor allem Unkontrolliertheit, deren Möglichkeit zu Privatheit also, Voraussetzung für Öffentlichkeit sind; eine Öffentlichkeit, die immer auch in dialektischer Abhängigkeit zum Primat von Privatheit steht.

Wie kann die Kunst auf die neue Welt reagieren?

Und wie kann die Kunst auf eine solche, neue Welt antworten? Kann die lange Zeit als unverzichtbar angesehene Kategorie von Kunst im öffentlichen Raum, die Ortspezifität, das künstlerische Reagieren auf die historische, soziale, topografische oder architektonische Besonderheit eines Ortes, auf diese veränderten Umständen überhaupt reagieren? Was ist, wenn Orte der Öffentlichkeit von medialen Projektionen, virtuellen Netzwerken, sehnsuchtschürenden Massenmedien und technischen Kontrollmechanismen überlagert werden und somit ihre Identität verlieren? Marc Augé, der französische Ethnologe des ‚Nahen‘, nennt solche Orte virtueller Überlagerungen „Nicht-Orte“. Folgt man gar der Sichtweise des in Indien geborenen Literatur- und Kunsthistorikers Homi K. Bhabha²², kann kulturelle Identität angesichts derartig radikaler Veränderungen unserer Gesellschaft grundsätzlich nicht mehr an einen Ort gebunden sein, der als geschlossene, einheitliche und homogene Einheit zu verstehen ist. Wenn der Ort, an dem etwas sein Wesen beginnt, die Grenze ist und diese von Übergängen und Transformation gekennzeichnet ist²³, gerät mit ihm die Grundlage eines bisherigen Konzepts von Kunst im öffentlichen Raum, die künstlerische Kategorie der Ortspezifität, ins Wanken. Site-Specificity als künstlerische Methode bedarf eines klaren ortsgebundenen Rahmens, einer fest umrissenen Identität von Orten als Austragungsraum von Öffentlichkeit. Fällt dieser weg, ist auch die auf ihr beruhende Kategorie ortsspezifischer künstlerischer Arbeit in Frage zu stellen. Die künstlerische Arbeit von Wu Tsang zielt auf diese Problemstellung. Sie findet entlang der von Bhabha beschriebenen Grenzlinie statt – geradezu wörtlich in ihrem Film *Wildness*, in dem sie nicht nur der queeren Szene von Los Angeles, sondern auch den vielen dort legal wie illegal lebenden mexikanischen Einwanderern ein Gesicht gibt. Der dort geschilderte hybride Raum, durchdrungen von Grenzgängertum, Identitätswechseln und immer neuen Transformationen, ist Ausgangspunkt wie Adressat jener Öffentlichkeit, die Wu Tsang thematisiert.



Diese kann nicht mehr ausschließlich – oder sogar überhaupt nicht mehr? – auf der Straße gesucht werden. Öffentlichkeit ist ohne den virtuellen Raum der technischen Medien und Netzwerke nicht mehr denkbar. Wie leicht diese harmlosen Freizeitbegleiter unter der Vorgabe von Transparenz und Kommunikativität zugleich als Instrumente eines totalitären Überwachungssystems missbraucht werden können, zeigt Bliss beinahe vergeblicher Kampf um ein paar Momente unbeobachteter Privatheit außerhalb der so genannten ‚sozialen‘ Medien.

Paradigmenwechsel im Umgang mit öffentlichem Raum

Wir haben also längst die Auflösung jener so oft beschworenen, manches Mal idealisierten ‚klassischen‘ Öffentlichkeit festzustellen und es somit heute auch mit einer neuen Kunst im noch immer so genannten ‚öffentlichen‘ Raum zu tun. Öffentlichkeit zeigt sich als historische Größe in permanenter Veränderung. Der städtische Außenraum, dem sich Michelangelos David noch zuwenden konnte, und der seit den 1970er Jahren Austragungsort der Kunst im öffentlichen-Raum-Diskussion war, existiert aufgrund seiner medialen Überformung so nicht mehr. Über Jahrzehnte kreiste die sich hieran anschließende künstlerische Diskussion um das Paradigma der Ortsspezifität. Als Antwort auf die vor allem in der Nachkriegszeit praktizierte Aufstellung von Drop-Sculptures – also beliebig und weitgehend unabhängig vom Umfeld abgestellte zumeist ungegenständliche Plastiken, deren Autonomiecharakter gerade auf ihrer vorgeblichen Kontextlosigkeit beruhte – entdeckten und entwickelten Künstler wie z.B. Richard Serra das Konzept der Site-Specificity.²⁴ Bereits Ende der 1960er Jahre verließ Serra den bis dahin von der Moderne gesetzten fundamentalen Rahmen der Selbstreferenz. Er hob das moderne Konzept des mobilen Kunstwerks, der flexibel zu arrangierenden Positionierung von Plastiken zugunsten einer ortsspezifischen Positionierung auf: „Standortspezifische Werke stehen nicht isoliert, sondern in Abhängigkeit zu den sie umgebenden Bedingungen. Ihr Ausmaß, ihre Größe und Platzierung sind durch die Topographie der Umgebung determiniert, sei diese nun städtischer oder landschaftlicher Natur. Die Werke werden zu einem Bestandteil ihres Ortes...“²⁵ Dazu analysierte Serra mit seinen monumentalen Stahlskulpturen die spezifischen Komponenten ihrer Umgebung. Sein wegweisender Ansatz von Ortsspezifität bzw. Site-Specificity bestand in der künstlerischen Sichtbarmachung der urbanen, historischen und ästhetischen Strukturen der Orte, für die er seine Skulpturen schuf.

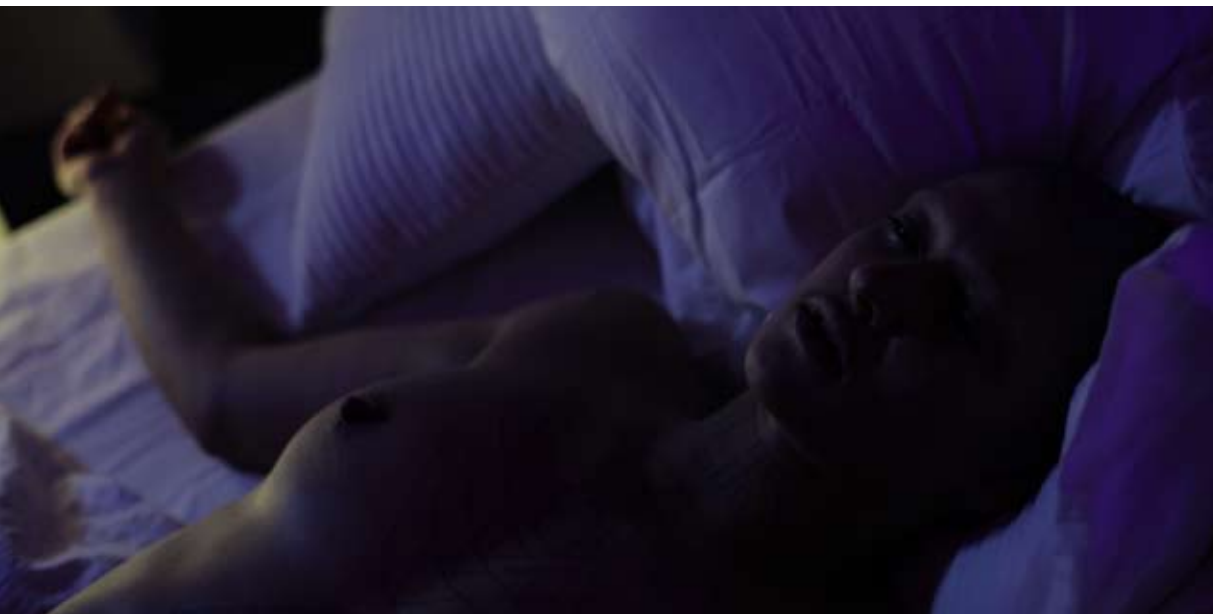
Diese Konzepte gerieten jedoch seit den 1990er Jahren in eine Sackgasse. Das klassische, die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum befeuernde Gegenüber von Kritik und Obrigkeit schien sich in dem Maße aufzulösen, wie die Möglichkeit abgrenzbarer Identität von Orten in Frage gestellt wurde. Künstler wie Dominique Gonzalez-Foerster, Thorsten Goldberg, Olaf Nicolai, Tobias Rehberger und – als Jüngste dieser exemplarischen Aufzählung – Wu Tsang arbeiten zwar noch immer mit konkreten Räumen, lösen aber ihre spezifische Ortshaftigkeit und Historizität ins Unbestimmte oder Austauschbare auf. Wie Wu Tsang z.B. in der Silver Platter-Bar suchen sie nicht mehr vor allem das identitätsstiftend Abgrenzende eines Ortes. Ihr Interesse am Ort gilt seiner katalysatorischen Funktion, seiner Durchlässigkeit. Sie rücken damit jene Nicht-Ortshaftigkeit ins Zentrum ihrer künstlerischen Untersuchung, die Marc Augé im Gegensatz zu der an Ortspezifität gebundenen Moderne für das Kennzeichen einer „Übermoderne“ hält: „Die Übermoderne macht das Alte (die Geschichte) zu einem Spektakel eigener Art, so wie es mit allem Exotischen und allen lokalen Besonderheiten geschieht.“²⁶

Ein konkretes Beispiel hierzu: Die Französin Dominique Gonzalez-Foerster miniaturisierte 2007 in den Skulptur Projekten Münster zum Teil weltbekannte Skulpturen ihrer großen internationalen Kollegen zu einem *Roman de Münster*. Damit stieß sie einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel im Umgang mit öffentlichem Raum an, handelte es sich doch um eine Auswahl ehemals um ihren Ort ringender – ortsspezifischer – Skulpturen, die nun, wie auf einem Minigolfplatz, zu einem geradezu niedlichen Arrangement transformiert wurden: Werke, über die sich einst ganze Wäschekörbe kritischer bis diffamierender Leserbriefen ergossen hatten, die nicht nur heftigste Diskussionen in der Öffentlichkeit, sondern teilweise auch handfeste Attacken überstehen mussten, standen nun als kulturelle Bedeutungssplitter in handlich dekorativer Freizeitgröße munter aufgereiht in einem Park. Arrangiert wie mit elektronischer Bildbearbeitung eingefügt, konterte Gonzalez-Foerster das Spezifische des realen Ortes mit der Hybridität und Brüchigkeit eines historischen Puzzles. Kunst im öffentlichen Raum ohne Ortsbezug oder mit Bezug auf eine nicht mehr an einen Ort gebundene Identität? Wenn die Künstlerin schließlich den Park als bruchstückhaften „Übergang von einem Raum zum anderen“²⁷ bezeichnet, dann klingt dies wie ein konkretes Aufgreifen des von Bhabha skizzierten Konzepts eines diskontinuierlichen und gebrochenen „dritten Raums“.



Signoria 2.0.

Diesen Raum sucht und öffnet auch Wu Tsang: durch das subversive Spiel mit traditionellen Stereotypen von Nationalität, Geschlecht und Rasse sowie durch das Untergraben der Grenzen von Subkultur und Mainstream, Innen und Außen. Insbesondere aber stößt die Künstlerin mit kritischem Blick die Tür zu diesem Raum auf, indem sie in ihren Erzählungen nicht mehr eindeutig zwischen körperbezogener Identität und virtuellen Avataren unterscheidet. Mediale Vernetzung, Transparenz wie Überwachung durch Looks lösen die Integrität der Person auf; Und mit dem Bröckeln der Privatheit geht die Auflösung des öffentlichen Raums einher. Der Ort der Öffentlichkeit ist nicht mehr in gleicher Weise auf der von Michelangelos David und dem Rathaus geprägten Piazza della Signoria zu finden; Er muss neu definiert werden: als permanente Projektion, in ständiger Bewegung, eben ortlos, unwirklich und immer schon virtuell überformt. Es ist eine der herausragenden Aufgaben von Künstlern wie Wu Tsang sowie der ihr nachfolgenden Generation, Öffentlichkeit und Privatheit neu zu formulieren: auf der Suche nach der Piazza des 21. Jahrhunderts, mit dem Ziel der Errichtung einer Signoria 2.0.



1 Aufgrund von Beschädigungen und Gefährdungen durch den Außenstandort ist der Original-David seit 1873 im geschützten Raum der Accademia untergebracht, während am ursprünglichen Standort vor dem Palazzo Vecchio nun eine originalgetreue Marmorkopie steht.

2 Vgl. hierzu z.B. Antonio Forcellino: *Michelangelo. Eine Biographie*, Siedler Verlag, München, 2006 (italienisch 2005), S. 75 ff.

3 Die Filmanalysen dieses Textes beruhen auf mir von der Galerie Isabella Bortolozzi auf Vimeo zur Verfügung gestellten Installation-Previews. Hierfür herzlichen Dank an die Galerie.

4 „LOOKS (invisible, artificially intelligent frequencies) watch over her, always looking“ sind die Angaben die Wu Tsang in einer Art Regiebuch zu „A Day in the life of Bliss“ als Definition dieses Überwachungssystems und sozialen Netzwerks gibt. Wu Tsang: *Not in my Language*, Migros Museum für Gegenwartskunst und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015, S. 121

5 Wu Tsang: *Not in my Language*, Migros Museum für Gegenwartskunst und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015, S. 136

6 Boychild in einem von Michelle Puetz geführten Interview gemeinsamen mit Wu Tsang: „In the final scene, Bliss comes home from the nightclub and has a victory dance’. Wu describes her as being ‚in her power’. It’s this state of being where there is full trust in your expression and emotion. It’s this final state of bliss that I seek in my performances.“ MCA Chicago, August 2014; zit. nach: <http://www2.mcachicago.org/2014/wu-tsang-and-boychild-in-conversation-with-michelle-puetz/>

7 „I find that people’s assumptions about what I am, become more a reflection of their own identity issues. (...) Hosting is similarly like being a container or catering to the needs of others.“, in: Wu Tsang: *Not in my Language*, Migros Museum für Gegenwartskunst und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015, S. 38 f.

8 Wu Tsang: *In Filmmaker Magazine*, 2012, „With Wildness I had to deal with a lot of stereotypes around trans people, people of color in general, queer communities and nightlife - subject matters that the mainstream has stereotyped views of - and these concerns went into the making of the film.“ Zit. nach: Scott Macaulay, in: <http://filmmakermagazine.com/people/wutsang/#>.

9 Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Merve Verlag Berlin 2008, S. 8

10 Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Merve Verlag Berlin 2008, S. 15

11 Vgl. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Merve Verlag Berlin 2008, S. 27

12 Vgl. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Merve Verlag Berlin 2008, S. 34/35

13 Vgl. Elodie Evers: *The Looks*, in: Wu Tsang: *Not in my Language*, Migros Museum für Gegenwartskunst und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015, S. 154

14 Vgl. Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* Merve Verlag Berlin 2008, S. 34f.

15 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt Neuwied, 1982 (1962)

16 Vgl. *Wo bitte geht’s zum Öffentlichen? Show me the way to public sphere!*, Hrsg. Martin Henatsch, Kerber-Verlag, Bielefeld/ Leipzig, Wiesbaden 2006

17 Wu Tsang: *In Conversation*, in: *Not in my Language*, Migros Museum für Gegenwartskunst und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015, S. 41

18 Dave Eggers: *The Circle*, 2014 (deutsch, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2014)

19 Vgl. Wu Tsang in *Conversation*, in: *Not in my Language*, Migros Museum für Gegenwartskunst und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015, S. 41

20 Dave Eggers: *The Circle*, 2014 (deutsch, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2014), S. 82

21 Dave Eggers: *The Circle*, 2014 (deutsch, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2014), S. 346

22 Vgl. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000

23 Vgl. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 7

24 Vgl. Miwon Kwon: *One place after another: Site-specific art and locational identity*, Cambridge/MA, London: MIT Press 2002

25 Richard Serra: Zit. nach: *Ausst. Kat. Richard Serra. Running Arcs. For John Cage*, Düsseldorf 1992, S. 63

26 Marc Augé: *Nicht-Orte*, München 2010 (Paris 1992), S. 110

27 Vgl. Dominique Gonzalez-Foerster: *Park. Ein Fluchtplan*, in *Ausst. Kat. Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Ostfildern-Ruit 2002*, S. 564

Abbildungsnachweise

BLISS STILL

Wu Tsang

A day in the life of bliss

2014

Two channel HD video installation, surround sound, projection screens, mirror, security glass, seating

Duration: 20 minutes

Courtesy the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

S. 6 - 24

LOOKS STILL

Wu Tsang

The Looks

2015

2-Channel HD Video with sound

Duration: 10 minutes

Courtesy the artist, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

S. 17, 25, Umschlag

DAVID

Michelangelo Buonarotti (1475 - 1564)

1501 - 1504

Marmorskulptur

Höhe 410 cm

S. 4, 16

Dr. Martin Henatsch (geb. 1963)
Kunstwissenschaftler und Kurator.
Lebt in Hamburg.
www.kunst-oeffentlichkeit.de



Texte zur Welt –
wie sie ist und wie sie sein sollte

Signoria 2.0

Heft 17

Texte zur Welt kann man nicht kaufen –
man bekommt sie geschenkt

Herausgeber:

Sammlung Haus N, Kiel

www.sammlung-haus-n.de

info@sammlung-haus-n.de

© Idee und Konzept: Sammlung Haus N

© Bild: Galerie Isabella Bortolozzi

© Text: Dr. Martin Henatsch

Dank an Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin