

Körper, Kamera & Raum

Eine große Ausstellung in Basel zeigt Steve McQueen als Konzeptkünstler und Filmemacher
VON GEORG SEESSLEN

Ma McQueen muss eine merkwürdige Art von Humor gehabt haben, ihren ziemlich schwarzen und ziemlich britischen Sohn nach dem ziemlich weißen und ziemlich amerikanischen Schauspieler zu nennen. Aber vielleicht treffen sich die beiden ja in einer besonders entspannten Entschlossenheit, den Herausforderungen ihrer Zeit standzuhalten. Steve McQueen (der Künstler) gehört zu den eher ernsthaften und nachdenklichen Vertretern der Young British Artists (Zweite Welle), zweifellos ein »*thinking man's artist*«, bei dem nichts entsteht, was nicht sorgfältig durchdacht und konzeptionell durchdekliniert wurde. Wenn man in Basel seine ersten Filme aus den neunziger Jahren ansieht, bekommt man nicht nur die Liebe für ein altes, längst vergangenes (kinetisches, schwarz-weißes, stummes) Kino mit, sondern sieht einem Projekt beim Wachsen zu: Es dreht sich um den Körper und die Kamera. Und die Kamera und den Körper. Nicht eines als Mittel oder Objekt des anderen, sondern im direkten Austausch miteinander, manchmal so buchstäblich wie in *Catch* (1997), wo die Kamera zwischen zwei Leuten – McQueen und seiner Schwester, um genau zu sein – hin- und hergewor-

ANZEIGE

ZEIT

REISEN

Genießen Sie
exklusive
Musikreisen
mit der ZEIT

Jetzt
dabei sein!

www.zeit.de/musikreisen



Steve McQueens Installation »Running Thunder« (2007) im Schaulager Basel

Abb.: © Steve McQueen/M. Goodman Gallery, N.Y./Paris and Th. Dane Gallery, London (Foto: © Tom Blag, Basel)

fen wird und der dabei aufgenommene Film also diese Bewegungen zwischen ihnen dokumentiert. Die dabei entstandenen Bilder-Bewegungen sind so kompliziert, fließend und zufällig, dass man beim Zuschauen den Glauben an einen Standpunkt verliert. So ähnlich verhält es sich auch mit *Exodus*, entstanden 1992 und fertiggestellt 1997. Der Film zeigt zwei Männer mit Hüten, die Palmen durch London tragen und dann mit ihnen in einen Bus steigen. Eine dieser Straßenszenen, die man gelegentlich sieht und bei denen man sich fragt, ob man sie sonderbar, poetisch oder komisch finden darf. Und das ist wahrscheinlich das Konzept der ersten Filme von Steve McQueen: Es gehen sonderbare und poetische Dinge vor sich, Körper bewegen sich nicht so, wie sie es sonst tun, oder man sieht sie sich nicht so bewegen, wie man es sonst tut. Das Staunen wird durch kein Aha aufgelöst. Nun scheint es aber so, dass die beiden Männer bemerken, dass jemand sie mit der Kamera aufnimmt, und das Spiel mitspielen. Sogleich entsteht wieder eine ganz andere Frage nach dem Bewusstsein und der Gegenwart des Körpers. Die zwei Zimmerpalmenträger in London und die Kamera erspielen sich einen ganz eigenen Raum.

Die Kamera führt den Körper zu einer Erfahrung der Chaotisierung

Der Körper, die Kamera und der sich wandelnde Raum. Steve McQueens offiziell erster Film, *Bear* (1993), die Abschlussarbeit am Londoner Goldsmith College, ist sehr viel radikaler als dieses hübsche kleine Film-Spiel, das aber doch schon den ganzen McQueen enthält. Zwei nackte schwarze Männer, einer von ihnen der Künstler selber, führen ein Ringkampfspiel auf, so ziemlich alles zwischen Aggression, Sexualität, Tanz und Ritus ist darin. Und es ist eine Art Exorzismus des Kinos; eine typische Kinosituation – das Duell, der Voyeurismus, die Ambiguität – wird durch Reduktion des filmischen Raums (eine Aktion, die nicht aus Handlung entsteht, keinen Grund und keinen Zweck hat) isoliert und neu besetzt. Vielleicht machen Steve McQueens frühe Filme mit dem Kino nichts anderes, als Andy Warhol mit Suppendosen oder Robert Rauschenberg mit Comics gemacht hat. Aber McQueen geht in seiner Appropriation einen

Schritt weiter. Denn das Kinoklischee wird ja durch neue Inhalte gefüllt: durch Kunst, durch Intimität, durch Blackness und durch eine sexuelle Ambivalenz, die womöglich den weißen heterosexuellen Mann verlegen machen kann (zumal es ja hier auch nicht gibt, was eine solche Verlegenheit im Kino verschwinden lässt, den Ton oder gar Musik). Und damit nicht genug: Der Film stellt diese schwarze Männlichkeit nicht einfach dar wie ein Bild, sondern er verlängert sie in den skulpturalen Raum, den McQueen für die Aufführung seiner Filme vorschreibt, einen zugleich idealen und restriktiven Raum. Sieben Meter lang, vier Meter breit, drei Meter hoch; schwarze Wände, spiegelnder Boden. In einem solchen Raum ist ein Film noch einmal etwas vollkommen anderes als in einem Kino oder gar gegenüber einem Fernsehapparat. Unnütz zu sagen, dass mit Stühlen nicht zu rechnen ist; der Zuschauer kann hier beim besten Willen seine eigene Räumlichkeit nicht vergessen. Aber wie die zwei Männer mit den Palmen kann er mitspielen bei seiner Definition. Statt also wie das Kino den Raum des Zuschauers verschwinden zu lassen, damit dieser sich ganz auf den illusionären Kino-Raum aus Handlung und Aktion einlassen kann, verschmelzen die Filme von Steve McQueen den Raum des Films und den Raum des Zuschauers zu einer einzigen skulpturalen Einrichtung. Aber was wollen die Kameras und die Körper miteinander und voneinander? Eine Idee ist: Sie wollen herausfinden, wo die Ordnungen enden und das Chaos beginnt. Statt Ordnung in ein Chaos zu bringen, wie es die klassische Filmkamera tut, führt Steve McQueens Kamera den Körper zu einer Erfahrung der Chaotisierung. Diesem Projekt dienlich ist auch, dass die direkte Entsprechung von Bild und Ton aufgelöst wird. Es gibt mehrere Punkte der Wende oder der Erweiterung in McQueens Arbeit. Die Wende zum Ton, die Wende zur Farbe, die Wende zum Dokumentarischen. *Girls*, *Tricky* (2001) ist eine Aufnahme des Trip-Hop-Musikers Tricky in einer Aufnahmekabine. In einer Art musikalischen Trance umfließt die Kamera 15 Minuten lang ohne Schnitt seinen musikalischen Flug. Eine der

schönsten und gefährlichsten filmischen Herstellungen von körperlicher Nähe, die ich kenne. So wie es die Frage gibt, wo die Ordnungen enden und das Chaos beginnt, scheint hier die Frage auf, wo der Körper endet und die Kunst beginnt. Steve McQueens Filme werden nun, wie man sagt, »politischer«. Besser vielleicht: Sie werden auf andere Weise politisch, als sie es vorher schon waren. Und sie werden nun auch jenen zugleich idealen und restriktiven Raum verlassen, den der Künstler ihnen vorgeschrieben hatte. Sie gehen hinaus in eine sehr real zerstörte Welt.

Wir sehen die Rostflecken auf der Freiheitsstatue

In *Unexploded* (2007) sehen wir etwas durch etwas, was nicht geschehen ist. Das Einschlagloch einer Bombe, die nicht explodiert ist, in einem Haus im Irak. In *Static* (2009) zeigt Steve McQueen etwas ausgesprochen Bekanntes, nämlich die Freiheitsstatue in New York. Normalerweise finden wir sie im Kino an einer höchst bedeutsamen Stelle eingebaut, Verheißung, Abschied, Illusion. Doch hier gibt es keinen Zusammenhang außer dem infernalischen Lärm des Helikopters, der offensichtlich ewig um sie kreist. Und so beginnt sich unsere Wahrnehmung zu verändern. Wir sehen nicht nur Rostflecken auf dieser Riesenstatue. Wir sehen, dass sie aus Körper und Material besteht. Und wir sehen anders als gewohnt: *Static* wird von zwei Seiten auf eine frei im Raum hängende Leinwand projiziert. So kreist der Zuschauer um das Kreisende. Ein bisschen überdeutlich, murrten Kritiker, die auch schon bei *Running Thunder* (2007) gemurrt hatten, einer Einstellung auf ein totes (oder doch nur schlafendes?) Pferd, in der sich nur das Licht während elf Minuten leicht verändert, bevor alles wieder von Neuem beginnt, Stillstand und Bewegung (Leben und Tod), Materie und Fleisch, Körper und Kamera haben eine fließende Beziehung zueinander. Und die Stille lässt in der Zeit die Bewegungen des Lebens erkennen. Für *Western Deep* (2002) arbeitete Steve McQueen zum ersten Mal mit einem Kino-Ka-

meramann, Sean Bobbitt, zusammen. Es wird eine Künstlerbeziehung bis in die großen Spielfilme von McQueen hinein. Er begleitete den Künstler in eine südafrikanische Goldmine, dreieinhalb Kilometer unter der Erde, voller Staub und Lebensgefahr. In *Gravesend* (2007) geht die Reise in den Kongo, wo das Mineral Coltan gefördert wird, das für die Mobilfunktechnologie benötigt wird – das Dokument einer Reise, die nur ins Herz der Finsternis führen kann. Der Körper. Die Kamera. Der Raum. Das ist eine politische Beziehung. Steve McQueen betrachtet seinen Körper nicht mehr. Er setzt ihn aus. Zeit für die letzte große Wendung, die zum Kino-Spielfilm. Dabei spielt wieder der Sender Channel 4 eine glorreiche Rolle. Dort schafft man es, einem Künstler einen langen Film zu finanzieren, auch wenn das Ergebnis die Verantwortlichen so sehr erblassen lässt wie Steve McQueens *Hunger*. Eine so einfache wie wahre wie unerträgliche Geschichte: das Sterben des Bobby Sands (Michael Fassbender) in einem nordirischen Hochsicherheitstrakt. Es gibt drastische Aufnahmen von Gewalt und Schmutz. Und eine Einstellung, die 17 Minuten dauert, ohne Schnitt, ohne Bewegung der Kamera, ohne dramatische Bildveränderung. Und dann kommt *Shame*, wieder mit Fassbender in der Hauptrolle, die Geschichte eines Sessüchtigen in New York. Der Körper als Instrument, als die letzte Waffe, die man hat, und als die letzte Instanz der Empfindung. Die Kunst wird das Kino so lange angreifen, bis man ihm das ansieht. Steve McQueens nächster großer Film handelt von 13 Tagen im Leben eines Sklaven. Der andere Steve McQueen, der Schauspieler, hat einmal gesagt, er lebe nach der alten Vorstellung der Navajos: in einem Land, in dem es genug Zeit und genug Raum gibt. Das muss sehr schön sein. Er sagte das als Schauspieler und als Rennfahrer. Steve McQueen, der Künstler, weiß, dass dieses Land nicht existiert. Man muss das Land, in dem es genug Zeit und genug Raum gibt, erst erschaffen. Augenblicklich ist dieser Prozess im Schaulager Basel zu besichtigen.

Bielickys Weg zur Hölle

Zusammen mit seiner Frau Kamila macht Michael Bielicky tolle Medienkunst. Warum versteht sie bloß keiner? VON MAXIM BILLER

Immer wenn ich meinen Freund Bielicky ärgern will, sage ich zu ihm: »Bielicky, du tust mir wirklich leid. Warum bist du damals in Düsseldorf nicht in der Fotoklasse von Bernd Becher geblieben? Dann wärest du heute Millionär!« Und genau das sagte ich jetzt zu ihm auch, und er sagte: »Du meinst so wie Struth, Gursky und Ruff? Weißt du, wie ich ihre großen, kalten, langweiligen Fotos finde?«

»Ja«, sagte ich, »ich weiß.« Wir gingen durch den zugeschnitten, stillen

Tiergarten und froren und redeten immer weiter und weiter über Bielickys verpasste Chance, ein weltberühmter Künstler zu sein – so wie es seine alten Kommilitonen sind. Armer, konsequenter Bielicky! Weil ihm damals, in den unruhigen Siebzigern, auf der Düsseldorfer Kunstakademie der heilige preußische Ernst der Becher-Schüler auf die Nerven ging, wechselte er nach einem halben Jahr zum klugen Chaoten und Videokünstler Nam June Paik, dem es egal war, ob seine Studenten arbeiteten oder nicht. Selbstständig sollten sie sein – und niemandem trauen außer sich selbst.

»Kommen morgen viele Leute zu deiner Installation ins Tschechische Zentrum?«, fragte ich. »Hoffentlich genug, um nicht schlechte Laune zu kriegen«, sagte er. »Und was würde dir gute Laune machen?« »Eine Welt ohne Kuratoren und Galeristen.« Bielicky ist seit sieben Jahren Professor für Medienkunst an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Bei seiner Antrittsvorlesung sagte er, die Kunstwelt sei ein einziges riesiges Bordell, und dann sagte er noch, wer die Zuhälter, Nuten und Freier seien. Trotzdem war keiner böse auf ihn. Wahrscheinlich, weil er recht hatte. Und weil er – riesiger Kopf, riesige Glatze, riesiges Lächeln – so sympathisch und lustig aussieht wie ein jüdischer Schwejk. Wir blieben kurz stehen, während es wieder leicht zu schneien begann und die letzten Sonnenstrahlen von dem eisweißen Himmel über uns verschluckt wurden, und ich machte mit meinem Telefon ein Foto von Bielicky und mir. Hinter uns sah man die Statue einer halb nackten Frau auf einem Pferd. Sie hatte Schnee auf dem Kopf, auf den nackten Armen und Brüsten, und als ich das sah, merkte ich, wie kalt mir inzwischen war. Ich zeigte Bielicky das Foto, und er sagte: »Früher sahst du irgendwie jünger aus.« Ich lachte. »Und du viel besser«, sagte ich. Jetzt lachte er. Die Installationen, die Bielicky mit seiner Frau Kamila macht, sind wie Alpträume, die man selbst gern hätte. Hunderte von leuchtenden Piktogram-

men fliegen in einem dunklen Raum über die Wand, man sieht rotierende Dollarzeichen, mit denen ein böser Clown jongliert, man erkennt Osama bin Ladens brennendes Herz und betende Menschenpuppen, und immer wieder starren einen Außerirdische aus schwarzen Katzenaugen an, und Skelette winken mit Bomben. Es ist, als würde man in den Kopf eines Menschen hineinschauen, der vor der Welt, wie sie heute ist, solche Angst hat, dass er sie sich noch viel schrecklicher vorstellt, bei Tag und bei Nacht. Aber das ist nicht alles. Bielickys imaginärer Paranoiker sieht nicht nur Bilder. Er hört – dafür sorgt ein neuer, irrer Algorithmus – das ganze gespenstische, globale Twittergemurmel, auf das er mit immer neuen und betörenderen Bilderfolgen reagiert. Mit dem hübschen, tiefgefrorenen Nichts der Becher-Schule hat das wirklich nichts zu tun. »Ist dir auch so kalt?«, sagte ich. »Nein«, sagte Bielicky. Er hatte nur ein Hemd an und seine grüne, dicke Daunenjacke, die halb offen war, und auf seiner nackten Glatze landeten und tauten große, glänzende Schneeflocken. »Ich muss jetzt nach Hause«, sagte ich. »Na gut«, sagte er. »Und ich gehe wieder ins Hotel und beruhige mich.« Er machte eine Pause. »Weißt du, wie man von hier zum Potsdamer Platz zurückkommt?« »Da vorn ist der Große Stern«, sagte ich. »Das ist alles, was ich weiß. Da muss ich jetzt hin. Bist du nervös wegen morgen?«

»Nein«, sagte er, »ich bin nie nervös. Ich bin nur manchmal wahnsinnig geladen.« Er grinste, drehte sich um und ging langsam davon. Ich lächelte auch, aber das sah er nicht, und während er auf dem breiten, weißen, glänzenden Parkweg immer kleiner wurde, dachte ich daran, dass er oft zu mir am Telefon sagte, Leute wie wir sollten froh sein, wenn sie mal froh sind. Er selbst war froh darüber, dass er in Ruhe zusammen mit Kamila arbeiten und seine fröhlichen digitalen Alpträume ab und zu in einem Museum oder bei einer großen Schau in Peking, Havanna oder Wien vorführen konnte. Und dass bis jetzt noch kein Sammler eine seiner Projektionen gekauft hatte, hieß doch nur, dass er keine Kunsttute war, in anderen Worten, Nam June Paik wäre richtig stolz auf ihn. Ich schaute ihm noch eine Weile hinterher, und dann ging ich auch los, in Richtung 17. Juni, und ich dachte: Und ich bin froh, dass so ein Abenteurer wie Bielicky mein Freund ist. Als ich am nächsten Abend ins Tschechische Zentrum in der Wilhelmstraße kam, waren nur ein paar Leute in dem riesigen, dunklen Raum. Sie redeten alle nicht. Sie guckten stumm und wie verzaubert auf eine hohe, große, lange Wand, auf der, zu den Klängen einer heiteren Weltraummusik, Bielickys und Kamilas digitales Höllenpanorama langsam vorbeizog. Das grüngelbe, flackernde Licht der Projektion spiegelte sich wider in den glücklichen Gesichtern der Zuschauer, und so wurden sie allmählich selbst zum Teil einer Show, die die Menschen vielleicht nie verstehen werden.

Illustration: Christoph Niemann für DIE ZEIT

Prof. Dr. rer. nat. Dr. med. h. c.

Lore Zech

24. 9. 1923 – 13. 3. 2013

Ehrenmitglied der Deutschen Gesellschaft für Humangenetik
Ehrenmitglied der Europäischen Gesellschaft für Humangenetik
Ehrendoktorin der Medizinischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel
Trägerin des Bundesverdienstkreuzes 1. Klasse

Lore Zech hat mit der Entwicklung der ersten Technik zur Differenzierung menschlicher Chromosomen am Karolinska Institut Stockholm die Grundlagen für die moderne Zytogenetik gelegt. Mit der darauf beruhenden Identifizierung zahlreicher tumorspezifischer Veränderungen hat sie den Weg für die molekulare Charakterisierung von Krebserkrankungen und neue Therapien in der Onkologie bereitet. Sie hat bis zuletzt den Kontakt mit der deutschen Humangenetik gesucht und viele – insbesondere junge – Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler inspiriert.

Lore Zech wird uns immer ein Vorbild bleiben.

Für die Deutsche Gesellschaft für Humangenetik e.V.
Prof. Dr. med. Klaus Zerres
Vorsitzender