

Nicola Torke

## **Fluchtlinien der Grausamkeit**

Santiago Sierra wird als radikal provozierender Künstler gehandelt. Seine Leidenschaft gilt den Mechanismen und Folgen des globalen Kapitalismus, dessen grausame Werkzeuge er mit seinen Konzepten zu enttarnen und auszubreiten sucht.

Die Aktion *250 cm lange Linie, tätowiert auf 6 bezahlte Personen, Kuba, 1999* gibt ein Bild seiner Methode wieder, in der seine Kunst die Grausamkeit nicht zu unterbrechen oder anzuklagen, sondern im Gegenteil, in einer zynischen Weiterdrehung für den Kunstmarkt zuzubereiten scheint. In dem geschlossenen Raum einer Galerie in Havanna verfügt Santiago Sierra qua Bezahlung von je 30 Dollar über 6 junge Männer, die er im Untertitel „arbeitslos“ nennt. Er lässt ihnen eine lange dünne Wunde auf dem Rücken zufügen, die nach einigen Tagen zu einer schwarzblauen Narbe verheilt sein wird. Im Nebeneinanderstehen der Männer ergibt sich so eine 250 cm lange horizontale Linie.

Der Künstler heuert die Protagonisten nicht an, sticht auch die Linie nicht - seine Sache, oder „Arbeit“, wie er sie nennt, ist die Planung und die Strategie bzw. das Konzept. Eine Videoaufnahme der Aktion wird in der Folge als Werk oder „Ware“, um damit in seinem marxistischen Begriffskanon zu bleiben, in anderen, diesmal international relevanten Ausstellungsräumen zu sehen sein. Sie dokumentiert die Aufstellung der Männer, ihre Gesichter einer weißen Wand zugekehrt, ihre Rücken als Bildträger der Linie. Sierra inszeniert und wiederholt die Marter der Ausbeutung in einer konkreten, eine bleibende sichtbare Spur hinterlassenden Handlung, an Männern, arbeitslos oder nicht arbeitslos, auf deren Rücken die Gewinnung von Mehrwert symbolisch und real ausgetragen wird. Denn selbstverständlich verkauft er

die Videodokumentation für mehr als 180 Dollar. Seine Ware ist ein Kunstporno, in dem junge Männer für eine handvoll Dollar ihre Körper hergeben.

Sierra versteht sich durchaus als Teil des Systems, als Produzent von Luxusgütern, als Agent Provocateur, als Heizer einer Debatte um moralische und ethische Grenzen des Kunstmachens. So liefern seine Aktionen immer wieder Stoff für den künstlerischen Diskurs, innerhalb dessen er wahrscheinlich am meisten polarisiert. Seine Werkkonzeptionen *rekurrieren nicht nur auf Prinzipien der Industrieproduktion, sondern auf logistische Abläufe des Güterverkehrs, auf die repressive Organisation abhängiger Beschäftigungsverhältnisse, auf soziale Normierung und Ausgrenzung mittels legislativer, judikativer und exekutiver Gewalt, auf die Integration amoralischer Interessen durch deren wirtschaftliche, politische und technologische Standardisierung und Legitimation.* (Koch)

Als weitweit gefragter Künstler nimmt er indes Einladungen wie z.B. nach Südkorea an, um in dem an der Grenze zu Nordkorea neugebauten Museum eine „Show“ auszurichten. Er nennt den Ort, an dem auch die südkoreanische Armee konzentriert ist „...den wahrscheinlich heißesten Punkt des Planeten ...“, und unterbreitet der Kuratorin schließlich eine Aktion, die von zwei Soldaten ausgeführt werden soll. Nicht im Museum sondern in der entmilitarisierten Zone zwischen den beiden Staaten sollen zwei Gruben oder Gräber ausgeschachtet und mit der Erde das jeweils anderen Lochs befüllt werden. Die Kuratorin willigt mit zitternden Händen ein, den Staatsapparat von der künstlerischen Eminenz des Werks zu überzeugen und alle erforderlichen Genehmigungen einzuholen. Während die Institution sich eine Provokation Nordkoreas verspricht, nutzt Sierra das nationalistische Wertschöpfungsanliegen, um, nach Art des trojanischen Pferdes, die immensen Ausgaben für das Militär als Staatsunternehmen ins Blickfeld zu rücken und so ein weiteres Mal die Fluchtlinien des Kapitals nachzuzeichnen. In der Verhandlung setzt er auf die Alltäglichkeit des Aushubs von Gruben, und das können ja bekanntlich am besten die Soldaten. Leere Gräber sind eben noch nicht voll. Aber sie sind bereits mit der Erwartung des Todes des Anderen gefüllt.

Die Gewalt am Leben „von Menschen, deren physische und mentale Stigmatisierung, Segregation, Unfreiheit und Ausbeutung“ sei nicht Sierra anzulasten schreibt der Berliner Galerist Alexander Koch, der hier mehrmals zitiert wird. Sierra appropriiert also das Vorgehen des grausamen Staates und die amoralischen Interessen des Kapitals, wiederholt sie in Form eigener Konzeptionen, die gleichzeitig symbolischen Charakter haben, real ausagiert werden und den Künstler und seine Kunst finanzieren.

Der enthaltenen realen Widersprüchlichkeit seiner erklärten Absicht, die Welt sich ihr selbst vorführen zu wollen, vielleicht auch, sie unter sich selbst leiden zu lassen, um ihr so eine Möglichkeit zu eröffnen, kann er dabei selbst unmöglich entkommen. Das ist sowohl sein künstlerisches als auch sein persönliches Risiko.

Werfen wir einen Blick auf die formalen Bezüge, die Sierra in seinem Werk aufnimmt und mit denen die Verstrickung vielleicht ihren künstlerischen Auftakt findet. Seinen künstlerischen, besonders die skulpturale Formensprache bezieht Sierra aus der Kunst der 60iger Jahre, der sogenannten Konzeptkunst und dem Minimal. Dennoch kritisiert er dessen selbstbezügliche Ästhetik, der er „die ungeheure Anmaßung der westlichen Kultur“ abliest. An den geometrischen Skulpturen eines Donald Judd oder Sol Lewitt nimmt er eine Grausamkeit wahr, „die sich hinter ihrer Selbstbezüglichkeit und Rationalität verbirgt. Ihre Leere“, bemerkt er, habe er kaum aushalten können.

Sierra führt in seinen Skulpturen und Aktionen, die fast immer miteinander verschränkt sind, die abstrakten Prinzipien des Minimal mit den entmenschlichten Abstraktionen des Kapitalismus zusammen, *nicht, um sich über die historische Kontingenz und Gefühle der gespaltenen, unterworfenen Subjekte zu erheben*, sondern um ihre Unterdrückung und Zerspaltung aus der Verdrängung zu nötigen. Deshalb muss das Trauma wiederholt werden.

Das „Funktionieren“ des Werkes, *Zt. Sierra*, also das Anrühren des Betrachters, basiert auf den bei ihnen hervorgerufenen Affekten, denen vielleicht Szenarien des

Krieges, der Folter, oder, und damit würde sich eine weitere grausame Drehung ereignen, eine selbst erfahrene Stigmatisierung, Segregation oder ein Missbrauch zugrunde liegen.

Verdrängte Mitschuld, gewohnheitsmäßiges Delegieren der eigenen Verantwortung, Ohnmachtsgefühle, die eigene Grausamkeit, und sei es auf dem Wege der stillen Akzeptanz und Vorteilsnahme, treten auf den Plan, beunruhigen und entsetzen uns. Der Künstler selbst nimmt größtmöglichen Abstand zur Ausführung seiner Konzepte und selbstverständlich auch zu der Idee einer Traumatherapie. Sein Werk will keine „Kur“ sein, es verstrickt ihn selbst als Täter und als Opfer.

Kunst bewegt sich jenseits der Grenzen von Ethik und Moral, die sich fortwährend an die existenziellen Rahmenbedingungen anpassen und für die heute eher schichtspezifische Verbindlichkeiten gelten. In unserer Verfassung gibt es ein Recht auf künstlerische Freiheit, zuletzt dem Künstler Jonathan Meese zugesprochen, der in einer Performance seine Hand zum Hitlergruß erhob. Santiago Sierras Aktionen rühren nicht an unsere Gesetzgebung, eher an unser Begehren nach dem gesetzlichen Einhalt der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit – das sich aber gegen den Künstler und seine Kunst verkehrt. Denn er rührt an eine Grenze, von der alle, die das Werk diskutieren, wissen, dass sie längst und täglich in unserer Welt überschritten wird. Dennoch, zahlen wir nicht auch längst für die Verdrängung von Elend aus unserem Blickfeld? Und Sierra, als ein westlicher Künstler-Unternehmer, zahlt seinerseits dafür, dass es wieder auftaucht in unseren mondänen Kunstinstitutionen, und sorgt dafür, dass es im Rahmen seiner Kunst auf unseren Aktienmärkten als Wertanlage angeboten wird. Und wir, werden wir das Elend schließlich zurückkaufen *müssen*? Um des Werterhalts willen?

Die Aktion *8 Leute, die dafür bezahlt werden, dass sie im Inneren von Kartonschachteln bleiben*, Guatemala, 1999, erfährt in der Ausstellung der Sammlung Falckenberg/Deichtorhallen Hamburg im September 2013 eine nicht

geplante Aktualisierung, und zwar auf eine Weise, die der Künstler kategorisch ausschließt. Seine Arbeiter sind keine selbstbestimmten Akteure sondern folgen den streng geregelten Vorgaben seiner Konzepte. Die Nachbauten von besagten Kartonschachteln, in denen am Hamburger Eröffnungsabend Arbeiter der Deichtorhallen sitzen werden, geraten jedoch zuerst in das Interesse des Künstlerduos Hollihore (lies: holy hore). In Begleitung eines Kamerateams vom NDR führt das Paar sogenannte Lampedusa-Flüchtlinge, die sie zuvor aus ihrem Kirchenasyl in St. Pauli abgeholt haben, unangekündigt in die noch nicht eröffnete Ausstellung. Transparente, die eine Arbeitserlaubnis für Geflüchtete, sprich, eine Aufenthaltserlaubnis fordern, werden an Wände des Ausstellungsraums gelehnt, während sich die Geflüchteten unter die Pappkartons begeben – und dafür um einen Stundenlohn von 7 Euro bitten. Den herbeigerufenen Polizisten ist ein Zugriff nicht möglich, da sie die Kunstwerke dafür bewegen und vielleicht beschädigen könnten. Die Kuratoren befinden sich im Dilemma, einen vom Fernsehen dokumentierten Rauswurf zu entscheiden, der nicht so recht zu der politischen Sensibilität passen will, die mit der Ausstellung ja nun gerade erzeugt werden soll. Der Künstler wird telefonisch zu Rate gezogen, zeigt sich jedoch indifferent – schließlich zeichnen die Deichtorhallen als Arbeitgeber für die Aktionsstücke, und nicht der Künstler.

Santiago Sierras Werk scheint einer Fluchtlinie der Grausamkeit zu folgen, deren Realität sich in seinen Werken aktualisiert. In Sierras Konzepten west der unerträgliche Zynismus des kapitalistischen Systems, Werke, die in einer zynischen Welt aber Erfolg haben können. Sierra hat es längst erreicht: Das Kapital frisst bereitwillig seine eigene Scheiße. Die Frage ist nicht, ob der Künstler darf, was er tut, sondern könnte lauten, ob die Methode nicht ausgeschöpft ist, ob seine Aktionen nicht auch zu jenem Selbstzweck geworden sind, den er an seinen Sprachvätern als ungeheure Anmaßung kritisiert hat.