

Die Welt, 19.11.11

http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13724923/In-der-Leere-liegt-die-Kraft.html?config=print

WELT ONLINE

Die Welt Autor: Mark Princel 19.11.2011

In der Leere liegt die Kraft

Jay Joplings White Cube Galerie hat eine dritte Dependance in London

White Cube Bermondsey ist die größte kommerzielle Kunstgalerie Europas

Nur ein paar Minuten braucht es, um aus dem alten Herzen der Stadt über die Tower Bridge nach Süden zu laufen und in die Bermondsey Street einzubiegen. Wer lange nicht mehr dort war, traut heute seinen Augen nicht: Noch vor ein paar Jahren betrat man hier das verrottende Hinterland des alten Londoner Stadthafens. Jetzt wirkt es, als hätte man die ganze Gegend in eine Gentrifizierungs-Zeitmaschine gestopft und kräftig auf den Vorspulknopf gedrückt. Plötzlich gibt es italienische Delikatessengeschäfte, Cappuccino-Bars und Restaurants für wohlhabende Ladys mit der Entschlossenheit zum anspruchsvollen Lunch. Eine Menge frischer Farbe verdeckt die alten, schäbigen Fassaden.

Mitte Oktober hat Jay Joplings Galerie White Cube ihren dritten Londoner Standort in der Bermondsey Street eröffnet. Der extravagante Umbau eines aufgegebenen Lagerhauses ist das architektonische Symbol für den rasanten sozialen Aufstieg des ehemaligen Problemviertels. Mit seiner jüngsten Erweiterung hat Jopling zudem seinen Status als ambitioniertester Rivale von Larry Gagosian bestätigt, dem mächtigsten Galeristen der Welt. White Cube Bermondsey ist nun die größte kommerzielle Kunstgalerie Europas, mit einer Grundfläche von über 5440 Quadratmetern.

Von Anfang an war der Ehrgeiz des heute 48-Jährigen für jeden offensichtlich. Als in den 90ern die Young British Artists London eroberten, etablierte er sich praktisch über Nacht als ihr Galerist der Wahl. Jopling mehrte den Ruhm von jungen lokalen Talenten wie Damien Hirst oder Tracey Emin, indem er sie zusammen mit internationalen Künstlern zeigte, deren Karriere schon florierte. Es gelang ihm sogar, Lucian Freud zu einer Ausstellung zu bewegen, obwohl Freud zuvor alle Londoner Kunsthändler zum Teufel gejagt hatte.

Als Jopling Ende der 90er seine Galerie an den Hoxton Square im East End verlegte, zeigte er dort Ausstellungen mit Museumsqualität, die Konkurrenten wie Sadie Coles oder Hauser & Wirth kontern mussten. Nun sind durch das Ausmaß der Bermondsey-Dependance die Einsätze noch einmal erhöht worden. Beide Male hatte Jopling den sozialen Aufstieg eines armen Innenstadtviertels rechtzeitig erkannt und ihn mit seiner eigenen wirtschaftlichen und kulturellen Macht verstärkt. Durch die standardisierte Aufhübschung der Gentrifizierung wirken Orte wie Hoxton oder Bermondsey jedoch auch austauschbar.

Schaut man sich die ersten Ausstellungen in Bermondsey an, ist die White Cube Gallery der späten 90er darin nicht wiederzuerkennen. Jopling hat stets zu Malerei und Fotografie tendiert, den am leichtesten zu vermarktenden Kunstformen. Alles, was sich auf dem Markt als widerständiger erwies - Konzeptkunst, Installation oder Skulptur - bekam von ihm nicht die gleiche Aufmerksamkeit. Zu den Eröffnungsschauen in Bermondsey gehören nun drei Einzelpräsentationen von jungen Künstlern, welche die Galerie bisher noch nicht gezeigt hat. Dazu kommt eine umfangreichere Ausstellung mit neuen Arbeiten von Cerith Wyn Evans und eine große und eher zusammengewürfelte Gruppenschau, vorwiegend mit Künstlern aus der Galerie und dem Titel "Structure and Absence". Abgesehen vom Waliser Konzeptkünstler Wyn Evans sind die meisten Künstler keine Briten. Viele arbeiten mit Malerei und Fotografie - und mit einem deutlichen Hang zum minimalistischen Formalismus. Die drei Einzelausstellungen verweisen am deutlichsten auf den neuen formalistischen Trend im Galerieprogramm. Zudem leben und arbeiten zwei der drei Künstler - die Rumänen Marieta Chirulescu und die Deutsche Kitty Krauss - in Berlin. Auch einige jüngere Teilnehmer in der Gruppenausstellung haben ihre Ateliers in der deutschen Hauptstadt, der dänische Maler Sergej Jensen zum Beispiel. Das legt nahe, dass Jopling im Bereich der zeitgenössischen europäischen Kunst seinen Fokus allmählich verschiebt - weg aus Großbritannien in Richtung des Kontinents. Eine notwendige Expansion sicherlich, andererseits wird das eigene Galerieprofil diffuser. Viele der jungen Künstler, die "based in Berlin" sind, haben den Weg der monochromen Abstraktion für sich gewählt. Die allerdings gehörte bisher eher nicht zum erklärten Spezialgebiet von White Cube.

Diese Renaissance der Malerei oder Fotografie als Behauptung einer leeren Bildfläche, die offen für alle möglichen Projektionen ist und die dennoch ihr innerstes Geheimnis verbirgt, hat mehrere Ursachen, die durch die auffällige Opulenz der "White Cube"-Ausstellungen nur teilweise angesprochen werden. Die Netzwerkkultur, die heute die Kunst nicht nur handelt, sondern auch produziert, verlangt von Kunstwerken, dass sie ihren Wert genau durch die Fähigkeit steigern, in den unterschiedlichsten Zusammenhängen erscheinen zu können. Ein Bild muss gleichzeitig mit Gruppenausstellungen, Kunstmessen, Biennalen und Websites kompatibel sein - nicht nur lokal, sondern weltweit. Der intensive Ausstellungskreislauf ist auch eine Form des konstanten Abriebs.

Das aktuelle Aufleben des minimalistischen Formalismus ist eine strategische Form der Selbstaufgabe. Diese Kunst will nicht mehr sein als ein schwaches Zeichen, das umgekehrt sein Umfeld stärker strahlen lässt. Das Umfeld nutzt diese Passivität folgsam aus. Die Kunst sichert sich so ihre Undeutbarkeit. Die Leere des Monochroms ist gleichzeitig Selbstschutz und Assimilation gegenüber einem aggressiven Markt - dem zeitgenössischen Kunstmarkt.

Chirulescu und Krauss, die beide in Berlin von relativ marktunauffälligen Galerien vertreten werden, müssen sich bei White Cube einem anderen Vermarktungssystem unterwerfen. Dieses System wird in der Gruppenausstellung besonders deutlich: Jeder Künstler, der an "Structure and Absence" teilnimmt, stellt dafür zwei bis drei Arbeiten zur Verfügung, die zusammen ein selbsterhaltendes System aus wertsteigernden Spielsteinen bilden. Alle ausgestellten Künstler sind bekannter als Chirulescu oder Krauss, und doch herrschen in der Schau schwindelerregende Statusunterschiede. Agnes Martin hängt neben Sergej Jensen, Jeff Wall gesellt sich zu Eileen Quinlan, Andreas Gursky tritt in Dialog mit Sterling Ruby. Diese Verbindungen bilden ein preistreibendes Ökosystem, dessen gemütliches Klima nicht unwesentlich mit der schockabsorbierenden Wirkung der luxuriösen Galeriearchitektur zusammenhängt. Die Präsentation dieses panoramaartigen Spektrums mehr oder wenig leerer Rechtecke bietet den einzelnen Bildern wenig Gelegenheit, ihre Eigenständigkeit in Erinnerung zu bringen. Eher scheint ein monochromes Brice-Marden-Gemälde als Spielmarke eingesetzt, um den Wert der Jensen-Leinwand daneben durch eine Art kapitalistische Osmose auf ein ähnliches Niveau zu heben.

White Cubes vergleichender Wettbewerb ist erfolgreich, weil seine Teilnehmer handverlesen sind. Der "Dekor-Minimalismus" von Kitty Krauss - sie lässt flüchtige Lichteffekte über die Wände eines dunklen Raums schweben - scheint wie gemacht für das Penthouse eines aufmerksamkeitsheischenden Kunstsammlers. Ihre von hinten beleuchteten schwarzen Glasflächen sind typisch passiv-aggressive Kunst. Sie gewähren die Möglichkeit, jede Art von Wert und Wunsch auf ihnen abzuladen.

Die Kunst von Marieta Chirulescus dagegen wirkt besonders verletzbar durch die White-Cube-Umgebung. Chirulescus vielschichtige Werke umfassen Arbeiten auf Leinwand, Kopiertechniken und Scan-Experimente. Sie vermengt dabei die Medien derart, dass kaum noch wahrnehmbar ist, wo das eine endet und das andere beginnt. Diese Unklarheit erlaubt eine beidseitige Übertragung der spezifischen Qualität des jeweiligen Mediums: Die Materialität der Malerei wird transparent; die materielle Eigenheit wird überführt in die virtuelle Trugkraft der Fotografie.

Daran, wie die monochrome Malerei durch den fotografischen Raum bildhaft wird, zeigt sich: Chirulescus' Kunst ist keine passive Leinwand, wie die Galerie sie präsentieren würde. Sie gibt vielmehr einen Anlass, die Reduziertheit des minimalistischen Formalismus - reduktiv im doppelten Sinne von reduziert zu sein auf das Produkt und auf das reine Material - umzuformen in die Erfahrung der pursten Form der Abbildung. Denn nichts wird abgebildet außer dem Akt des Sehens selbst.