

Nutloser Heiligenschein von Claudia Benthien

„Was kann man sich besseres wünschen, als in der Matratze der Slums einzusinken? Jawohl!“ Diesen merkwürdigen Satz träumte ich, nachdem ich Christian Keinstars Essay *Migration* gelesen hatte. Im Traum stand er in seinem Text, nach einer irrwitzigen Rechenskala, in der der Künstler das physische und akustische Quadratmeter-Volumen eines neuen Stations-, einer gigantischen Techno-Arena, errechnet hat. Die Keinstar träumend in den Mund gelegte Bemerkung ist gleichwohl programmatisch, nicht nur in der Kontextualisierung mit einem räumlich extensiven Werk, sondern auch in ihrer Rätselhaftigkeit. Die Provokation, die sich im Bild der rissenhaften Matratze verbirgt, zielt auf die Infragestellung des westlichen Betroffenenheiskults wie auch des postkolonialen Kunstkonsums: Es ist angenehm, sich auf der Existenz von Armut auszuruhen und ebenso auf der obligaten Empörung über sie, bequem und sicher. Genau das hinterfragt die fiktive Behauptung, besonders durch das insistierende „Jawohl!“ Denn Keinstar ist ein Künstler, der provozieren will, politisch und ästhetisch gleichermaßen. Aber nicht der Pose, der bloßen Inszenierung willen, sondern weil er, wie er immer wieder betont, „die Kunst so sehr liebt“. Was aber heißt es, die Kunst sehr zu lieben, in einer Zeit, in der das strategische *Self Marketing* oft mehr Zeit erfordert, als der kreative Schaffensprozess? Die Antwort ist schlicht: Kunst lieben heißt, sie trotzdem zu machen, und das kompromisslos.

Begegnet ist mir der Träger des Spiridon Neven DuMont-Preises 2005 und Absolvent der Kölner Kunsthochschule für Medien zuerst im barocken Ambiente des Augustinerchorherren-Stifts St. Florian, bei einer Künstlerakademie der Studienstiftung des deutschen Volkes, die ihn für drei Jahre durch ein Hochbegabtenstipendium gefördert hat. Keinstar fiel auf durch seine klugen, bohrenden, bisweilen distanzlosen Kommentare zu den Arbeiten der anderen Stipendiaten. Er wirkte so wach, mit einer scharfen Beobachtungsgabe und sprachlichen Präzision, dass es fast schmerzte. Seine eigenen aktuellen Arbeiten strelte der junge Medienkünstler hingegen mit einer gewissen Lässigkeit zur Schau. Die in ihnen verborgene Wucht kam dadurch umso besser zur Geltung. Weniger jedoch das plumpe Attribut der ‚Potenz‘ wäre eine treffende Beschreibung für die oft martialisch wirkende und ostentativ maskuline Keinstar-Kunst, sondern eher damit verwandte, aber mehr physikalisch-dynamisch konnotierte Begriffe wie ‚Potenzen‘ oder ‚Potentialitäten‘. Denn bei vielen Werken handelt es sich um ‚Experimentalkunst‘ mit künstlerischen Mitteln. Es sind Versuchsanordnungen, die den materiellen Raum, die Wahrnehmung der Objektwelt oder die Verortung des

medial aufgerüsteten Subjekts erkunden – und *ad absurdum* führen. Der ‚Artist‘ übernimmt in diesem Kunstlabor zugleich die Rolle des Zeremonienmeisters und des Versuchstiers. Uns hingegen bleibt die Rolle des passiven Zuschauers vorbehalten, der staunend und hingerissen diese Akrobatik und Akribie verfolgt.

Exemplarisch für Keinstars physikalisch-experimentelle Kunst sind die Videoperformances *I don't ever want to see heaven* und *The White Tape* sowie die monumentale Rauminstallation *Bad Boys can wait*. Die Installation zeigt eine exzentrische Materialperformance, die unter größtem mechanischen Aufwand letztlich zu gar nichts führt. Ein riesiges, erschlafenes und verdrehtes NVA-Torpedoschlauchboot, obsoletes Objekt einer untergegangenen Kultur, wurde in einen engen und niedrigen Ausstellungsraum gequetscht. Die erste, basale Aussage des Werks ist demnach: Für die Kunst – oder konkreter: für „meine“ Kunst – gibt es einfach nicht genug Raum! Keinstar verstärkt diese Wirkung einer gebremsten Potentialität durch stete, aber unmotiviert erscheinende Bewegungen der gänzlich aus der Form geratenen Nicht-Skulptur, Pneumatische Schaltungen unter dem Boot sorgen für segmenthafte Verwandlungen des Objekts, die dazu führen, dass sich unter dem Gummi befindliche Holzinstalationen in Form von verrutschten Zuschauertribünen unter animalischem Ächzen und Quietschen auf und ab bewegen und das Material gegen sich selbst zu revoltieren scheint. „The next audience begins in five minutes“ heißt es in monotoner Wiederkehr auf einem an der Wand befindlichen Videomonitor, der allerdings selbst der einzige Zuschauer dieses einsamen Spektakels zu sein scheint. Der theatrale Raum selbst wird in ein trauriges, disfunktionales Objekt transformiert, dem die Bühne fehlt. Selbst für böse Jungs, die laut Titel die nötige Geduld aufbringen würden, gibt es heute leider keine Show.

Die Videoperformance *I don't ever want to see heaven* und die Fotoserie *N 50 37 34, E 07 17 36* wählen ebenfalls besagtes Schlauchboot als Sujet. Während die surreal wirkenden, hochästhetisierten Fotos das Objekt aus mythischer Ferne in einer kühlen Naturszenerie ablichten, dringt die Videoperformance ihm gleichsam körperlich unter die Haut. Aus dem Dunkel heraus werden schmerzhaft die gummierten Innenhäute sichtbar, die der Künstler mit einer Handkamera filmt, während er sie zugleich mittels einer Stablampe sekundenlang illuminiert. Thema dieser Arbeit sind die Organizität des ungewöhnlichen Materials und der eigene paradoxe Standpunkt, der immer wieder verloren zu gehen scheint. Es ist eine retinale Erkundung, in der Momente der Lust mit solchen der Dechfrüierung wechseln. Die deutlich zu hörenden Atemgeräusche des Kriechenden, sich verabsagenden Performers geben der Szenerie eine archaische, affektive

Grundstimmung – zwischen Erschöpfung, Ekstase, Staunen und Angst. Es ist, als würde verzweifelt ein Ausgang aus dieser prähistorischen Höhle diesem anorganischen Uterus gesucht. Der Wunsch nach dem ‚Realen‘ jedoch wird durch den Titel der Arbeit und den kurzen poetischen Begleittext des Künstlers systematisch verneint. Geht es hier also nicht um eine Geburtsphantasmagorie, eine Verbilligung der nie zu einem Ende kommenden autoeroticischen Schöpfung? Die Videoperformance verweigert sich, gleich einem selbstreferentiellen Loop, einer teleologischen Lesart. Es gibt kein externes Ziel, kein himmlisches (oder auch nur weltliches) Jenseits und auch keinen betrieblenden Ausweg aus der eigenen Imagination. Ganz ähnlich endet *The White Tape*, eine preisgekrönte Videoarbeit des Künstlers, nicht mit dem symbolischen Höhepunkt des Einbrechens ins Eis, sondern schlicht mit einem *Fade out*. Erzählt werden keine Geschichten, sondern Zustände.

Keinstar spielt mit den Mitteln der Physik auf der Klaviatur der Metaphysik, indem er christliche und spirituelle Bilder und Topoi aufruft, sie zwar schamlos benutzt und zitathaft einsetzt, ihre Essenz aber ignoriert oder auch persifliert. So geht der Protagonist von *The White Tape* wie Christus magisch über's Wasser, nicht jedoch um seine Göttlichkeit unter Beweis zu stellen, sondern einzig, um mit den Füßen ein eisiges Kunstwerk der Destruktion zu schaffen. In anderen Arbeiten kokettiert der Künstler mit dem im Christentum dämonisierten „Bösen“. Markant ist dieser Impuls in seinem spektakulären *Chef d'oeuvre*, einer auf der Art Cologne 2005 zu erlebenden Video-Rauminstallation, die nicht zufällig *Ohne Titel* bleibt. Die Faszination durch das Dunkle und Diabolische wird sloganartig aufgerufen im rotierenden Neonschriftzug *DEVIL IS MY MOTOR*, der an einem bewegungslos in der Luft schwebenden Lastenhubschrauber hängt und im seriellen Aufblitzen wir ein monumentaler, aber nutzloser Heiligenschein annahmt. Die Aussage, durch den Teufel angetrieben zu sein, mag sich ironisch auf die Maschinerie des Luftfahrzeugs beziehen, nahe liegender ist aber eine ‚satanische‘ Deutung, wonach der Künstler selbst durch dunkle Mächte gezwungen wird, als vermeintliches Sprachrohr des Bösen zu agieren. Der Werbeslogan konterkariert somit nichts Geringeres als die vielbeschworene Autonomie der Kunst.

Mit dem Hubschrauber wird erneut ein ins riesenhafte vergrößertes Jungenspielzeug und zweckentfremdetes Transportmittel zum Kunstobjekt erkoren. Die akustische Gewalt des Ereignisses, die die aufgewendete physische Energie bezeugt, steht im Kontrast zur Bewegungslosigkeit des Hubschraubers. Er wird den Flugplatz nicht verlassen und der Werbespruch entzieht sich der globalen PR-Maschine. Wieder handelt es sich um eine einsame Performance und ein gänzlich ‚unökonomisches‘ Spektakel.

Durch die Lichtregie entstehen anagrammatische Wortschöpfungen und Mutationen – statt *DEVIL* ist plötzlich nur *EVIL* zu lesen, mit etwas Mühe kann man aber auch *LIFE IS MY MOTOR*, *VIDEO IS EVIL*, *ORDER ME* oder *SOLD ME* entziffern. Es sind elektrische ‚Schlagworte‘, die wie ein liturgisches Pop-Mantra wiederholt werden, bis Sinn und Bewegung verschmelzen. Der die Schrift verfolgende Blick gerät in einen Taumel, einen faszinierenden Geschwindigkeitserausch der Kognition. Der lärmende, monotone Techno-Rhythmus der Flugrotation erzeugt eine flirrende Spannung, die Latenz einer Bedrohung. Merkwürdig kontrastiert diese mit dem fast fröhlichen Schwingen der insisterenden Lichtreklame und ihrer schemenhaften Illusion eines Kinderkarussells. Oszillierend über dem schwarzen Horizont ist dieses Kunstwerk in einer sinnentleerten Zwischenwelt angesiedelt, die trostloser nicht sein könnte. Dieser Nicht-Ort (*u-topos*) symbolisiert den kaum mehr wahrnehmbaren Abstand zwischen Kunst und Kommerz. Auch die fast vollständige Unsichtbarkeit des Hubschraubers als ‚Zeichenträger‘ korrespondiert mit dem Schwinden dieser Distanz. Kunst als Versprechen der Wahrheit und Kommerz als perfektionierte Suggestion werden ununterscheidbar, so scheint es. Das von Keinstar in den Äther gesendete ‚Rundschreiben‘ ist wahrhaft teuflisch nicht allein in der Banalität seiner Botschaft.

Die jüngste Werkgruppe umkreist die *Spalter*-Ikonographie des Zombie und wendet dessen Prinzipien auf den Kunstprozess und seine Objekte an. Mit der Photoserie *Die Nachkommen*, einer Porträtgalerie filmischer Untoter, nimmt der Künstler die frühneuzzeitlichen Prodigiensammlungen wieder auf – jene mit unzähligen Bildern angereicherter Traktate *de monstis*, die beim Betrachter Faszination und Schauer auslösten. Während jedoch den Traktaten ein wissenschaftlicher Wahrheitsanspruch eigen war, stellt sich hier die dem Monströsen innewohnende Künstlichkeit selbst zur Schau. Charakteristisch für Zombies ist nicht nur das Fehlen individualistischer Impulse, sondern auch die Erinnerungslosigkeit. Durch die Bannung ins Bild wird somit jene ewige Gegenwart erzeugt, die dem Zombie eignet, den einzig der Hunger nach Menschenfleisch antreibt und sonst gar nichts. Keinstars Ahnengalerie der Nachkommen entlarvt die hyperrealistischen Maskeraden des Grauens, hinter denen – unheimlich genug – eine gewisse Menschlichkeit durchscheint. Die ästhetischen Prinzipien der Serialität, des Parasitären und des *Trash*, die sich hier finden, sind auch für weitere Arbeiten grundlegend, z.B. die *Drunk Skulptures*, einer kuriosen Kollektion im Internet aufgestöberter Schnappschüsse, oder die formal reduzierte Installation *Respect*, die die alphabetisch geordneten Namen von 733 weiblichen amerikanischen Pornostars an prominenter Stelle im öffentlichen Raum platziert hat.

Interpretiert man die zweite Arbeit der jüngsten Werkgruppe, eine multimediale Installation mit dem Titel *Possessed*, allegorisch (und in gewissem Sinn gegen die Autor-Intention), so könnte die Lesart etwa so lauten: Der postnazistische Künstler porträtiert sich als Untoter, als willenloser ekelhafter Zombie des Kunstmarktes oder artgerechtes Medien-Double, in dessen verdrehten, glasigen Augen sich die an die Wand geworfenen Bilder spiegeln. (Narziss wird hier nicht, wie im Mythos, in einem externen Medium reflektiert, sondern er selbst ist passiver Spiegel dessen, was er sieht). Als Genrefigur den populärkulturellen ‚bewegten Bildern‘ entsprungen ist der Keinstar-Zombie skulptural geworden und in Besessenheit erstarbt. Besessen aber ist er von der Utopie, sich selbst entfliehen zu können, wenn er, überwältigt und fasziniert, vor der Simulation einer himmelwärts startenden Rakete in die Knie geht. In diesem digital animierten Fake, das rasend schnell auf der Stelle fliegt, ohne irgendwo hinzugelangen, wird der technische *Afferburn* zur Ikone des immer-währenden Anstiegs. Es ist eine Visualisierung des programmatisch negierten Ziels, als *Shooting star* ‚durchzubrennen‘. Durchkreuzt wird der gigantomanische Wunsch – wie es bei einer derart selbstreflexiven *Persona* nicht anders sein kann – bereits im Künstlerramen, der seine entschiedene Behauptung und performative Widerlegung in eins ist.

Christian Keinstars dekonstruktiver Kunstkosmos wurde mit der frühen Arbeit *Alles muß raus* eröffnet – einer provozierenden Videoperformance, bei der man den Künstler in einem hellen Kellerraum dabei beobachten muss, wie im speiübel wird, er von konvulsischem Würgen übermannt wird und sich minutenlang übergibt. Dieses minimalistische Anti-Kunstwerk, das zum internationalen Filmfest München eingeladen wurde, ist als Statement wie als Initiation zugleich intendiert. Es konstatiert, dass am Beginn der Kunst eine vollständige Entteerung zu stehen hat – von allen Bildern und Ikonen, Schulen und Meistern, Klischees und Ideologemen. Als Performance ist diese Arbeit auch ein Initiationsritual: das die ‚Selbstübergabe‘ an die Kunst unter Schmerzen vollzieht und zugleich die ontologische Einsamkeit des Künstlersubjekts ausstellt (und parodiert): Beim Kotzen ist man fast so allein, wie beim Sterben. Es geht um eine Ökonomie der Vorausgabung, die *Possessed* in gewissem Sinn noch auf die Spitze treibt, wenn auch unter divergierenden Vorzeichen. Hier entäußert sich das Künstlersubjekt nicht länger mittels seines Körperinneren, sondern es ‚übergibt sich‘ nunmehr vollends dem Werk. Dieser Symbolik ist dienlich, dass der Zombie als ein lebender Toter das Unsterblichkeitsparadigma des Künstlers noch überbieten kann. Indem Keinstar ihm seine eigenen Gesichtszüge leiht, eignet er sich dessen utopische Potentialität an und weigert sich hartnäckig, ‚kein Star‘ zu sein.