

Anmerkungen zur jungen zeitgenössischen Kunst in Deutschland

DEUTSCH-FRANZÖSISCHES KOLLOQUIUM VOM 30.-31. OKTOBER 2009 IN PARIS

1. These: Berlin ist der Ort, an dem Kunst geschieht.

Vierte Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst 2006: Der Eisenbahnwaggon steht im dritten Obergeschoss. Er füllt fast den ganzen Raum. Unbehagen macht sich breit. Es wird nur verhalten geflüstert. Die Menschen, die an diesen Ort gekommen sind, wissen um dessen Bedeutung: Sie stehen in der ehemaligen Jüdischen Mädchenschule in Berlin, einem Rotklinkerbau in der Auguststraße, der Ende der zwanziger Jahre von Alexander Beer im Auftrag der Jüdischen Gemeinde erbaut wurde. Beer starb 1944 im Konzentrationslager Theresienstadt. Und schon lässt sich das Wort nicht mehr wegdenken: Deportation.

Der Eisenbahnwaggon, der die Spuren des Horrors zu tragen scheint, ohne dass solche tatsächlich erkennbar wären, und der sein Inneres nicht preisgibt, steht da wie ein authentisches Stück Geschichte. Erst nach und nach fragt man sich, wie das Monstrum hier hoch gekommen ist und wie der Boden seinem Gewicht standhält. Aber echt ist hier nichts, Geschichte im Sinne der Historizität verflüchtigt sich unversehens zur Fiktion. Die Kraft der Authentizität schlägt auf einer anderen Ebene zu.

Der Waggon ist ein Artefakt aus präzise bearbeitetem Holz, aus Styropor und Pappe - sein Schöpfer kein deutscher und kein französischer, sondern ein ostpolnischer Künstler, Robert Kuśmirowski (*1973). Mit List zieht er den Betrachter in ein beunruhigendes Verwirrspiel aus Wirklichkeit und Fiktion, das sich nicht so sehr

durch das Kunstwerk an sich als vielmehr durch den Ort der Ausstellung ergibt. Der Kontext macht die Arbeit zur politisch aufgeladenen Beklemmung. Hier geschieht Kunst.

Nun, Herbst 2009, in einer spektakulären neuen Hängung der Sammlungen Marx und Flick durch Udo Kittelmann im Museum für zeitgenössische Kunst in Berlin, dem umgebauten Hamburger Bahnhof, begegnet der Waggon uns wieder, gleich am Anfang in der lichten Halle neben Marcel Duchamp, hier an einem Ort, an dem über Jahrzehnte kein Zug mehr fuhr, weder in die Katastrophe, noch in die Freiheit.

Berlin bietet sie, diese Möglichkeiten, an Scheitelpunkten der Geschichte Arbeiten zu präsentieren, die für sich stehen, aber sich in Kontexten aufladen und neue Wirkung entfalten. Das hat die nationale und internationale Kunstszene gleich nach dem Mauerfall erkannt und die Künstler in Scharen nach Berlin kommen lassen, preiswerte Ateliers beziehen und die unterschiedlichsten off-spaces, Galerien und neu sich positionierenden Museen bespielen lassen. Der Ort Berlin ist ganz maßgeblich dafür verantwortlich, dass die junge zeitgenössische Kunst aus Deutschland so kraftvoll ausstrahlen und zugleich für die internationalen Positionen eine solche Anziehung entfalten konnte. Berlin zeigt sich souverän international, um im selben Moment mit einem ganz spezifischen Prädikat zu wuchern, das fast schon zur inflationären Vokabel geworden ist: Authentizität. Hier vollzog sich Geschichte und hier geschieht sie weiter an Nahtstellen und in Brüchen. Das fasziniert die Kreativen in-

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

FRANKREICH

DR. HANS-JÖRG CLEMENT

31. Oktober 2009

www.kas.de

www.kas.de/paris

ternational wie national. Egal an welchen Akademien sie studieren, wohin sie reisen und sich an Projekten beteiligen – sie kommen alle irgendwann nach Berlin. Das ist so geblieben, auch jetzt, da die unmittelbare Wende- und Nach-Mauer-Zeit mit ihren trashigen Positionen ebenso vorbei ist wie die Ära des Hypes um die Figuration, die nicht zuletzt auch durch die fast hysterische Nachfrage aus den Vereinigten Staaten Berlin und Leipzig zum Zentrum eines Kunstbooms machte. Gerade hat sich in Berlin das ART FORUM, die Messe für junge zeitgenössische Kunst, unter neuer Leitung formiert. Die New York Times schrieb daraufhin, „(...) the fair symbolizes the evolution beyond bohemia. Considering the turbulent state of the art world economy it seems like a right time for a new paradigm and Berlin might be the best place to embody the spirit of change (...).“ Berlin bleibt im Focus; die Werkstatt, das Versuchslabor für Experimente zwischen dem Wissen um das Woher und den couragierten Aufbruch nach vorn; Fundus und Erlebnisraum für Kunst, in der Geschichte und Gesellschaftspolitik eine Rolle spielen.

Es ist nur wenige Jahre her, dass die New Yorker Armory Show das Label YBA, das für die Young British Artists um Damien Hirst stand, frech zu Young Berlin Artists umtaufte. Zu diesem Zeitpunkt stand die junge Kunst aus Deutschland in ihrem Zenit. Das blieb nicht so, aber der befürchtete Absturz, der sich seit dem Ausbruch der weltweiten Finanzkrise, mal mehr, mal weniger spürbar vollzieht, schonte die sogenannte „deutsche Kunst“ auffallend. Warum?

2. These: Nationalität ist für die zeitgenössische Kunst kein maßgebliches Kriterium

Deutsche (zeitgenössische) Kunst gibt es nicht – sehr wohl aber Kunst aus Deutschland oder Arbeiten deutscher Künstler.

Kunst ist identitätsstiftend, sie dokumentiert und spiegelt Lebensentwürfe und eröffnet durch ihre kreativen und innovativen Potenziale überraschende und phantasievolle Perspektiven auf die (vermeintlich) fremde und die (vermeintlich) bekannte eigene Welt.

Sie schaut zurück und blickt nach vorn, knüpft an Traditionen an, verwebt sie neu oder wirft sie ab. Gustav Mahler hat sehr treffend festgestellt, dass Tradition nicht die Asche sei, die man anbete, sondern das Feuer, das man weitergebe. Neben Musik und Literatur ist es die Kunst, der es vorbehalten bleibt, am unmittelbarsten von uns zu erzählen; von dem, was ist, und von dem, was sein könnte – und die damit zu einem Seismographen sich sonst noch undeutlich abzeichnender gesellschaftspolitischer Prozesse wird. In diesen Prozessen spielen nationale Denkmuster kaum noch eine Rolle.

Die Bezugsrahmen sind global, kosmopolitisch und im Anspruch ihrer künstlerischen Umsetzung von allgemeiner Gültigkeit. Der lokale Kontext der Herkunft wird dort, wo Kunst glückt, stets als universales Phänomen gespiegelt, das nur scheinbar widersprüchlicher Weise immer unverwechselbare Individualität ausweist. Die Auflösung geopolitischer Grenzen liberalisiert so auch das intellektuell-kreative Oeuvre. Ein absolut verstandener geographischer Radius aber verleugnet gegenseitige Inspiration, die es in der Kunstgeschichte immer gegeben hat. In dem Moment, in dem ein geographischer Topos eine inhaltliche Vision, eine Idee projiziert, bietet sich ein anderes Bild. Die Sehnsucht nach Europa etwa war (auch in den Jahren nach dem Fall des eisernen Vorhangs) eine solche Idee. Die Teilung des Kontinents kam einer Verkrüppelung gleich, der Zerrüttung einer intellektuellen Struktur, die durch den Exodus oder die Ermordung der von der Nazi-Diktatur Verfolgten bereits zuvor unermesslichen Schaden genommen hatte. Sowohl das Festhalten an der europäischen Idee als auch die Freiheit künstlerischer Inspiration hat schon im letzten Jahrhundert unmissverständlich gezeigt, dass es im Bereich der Kunst nicht zwei voneinander völlig fremde Kulturen gibt. Als 1979 die Ausstellung Paris-Moskau eröffnet wurde, entpuppten sich vor allem Gemeinsamkeiten, Parallelen und aufregende Verflechtungen. Neben der offiziellen Kunst gab es immer die im Untergrund lebende, die Fäden auswarf und solche auch aufnahm. Heute können die frei beweglichen Kreativen der neuen Generation an diesen ausge-

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

FRANKREICH

DR. HANS-JÖRG CLEMENT

31. Oktober 2009

www.kas.de

www.kas.de/paris

worfenen Anknüpfungen festmachen und sich neuen Zielen zuwenden. Kunst ist der Ort der Anverwandlung, der Ort von Veränderung und Erneuerung. Nationale Spezifika werden dabei lediglich Teil einer tausendfach verschichteten Biographie, zu Stichwortgebern eines individuellen Entwurfs mit dem Anspruch einer allgemeinen Wahrhaftigkeit. Globalisierung? Die Künstler leben sie länger als alle anderen.

3. These: Paris-Berlin? Paris, Berlin... Fortsetzung folgt

Es wird also die Achsen wie Paris-Berlin oder Paris-Moskau, die gerade hier in Paris für fulminante retrospektive Ausstellungen gesorgt haben, nur noch in ganz anderer Ausprägung geben, die einem europäischen Selbstverständnis und Bewusstsein oder der Idee des Weltbürgers Rechnung tragen. Die Fortsetzung dieser Geschichte wird andere Wege gehen: unorganisierter, schon gar nicht politisch verordnet, lässiger, überraschender, inspirierend und ohne Berührungangst.

So präsentiert sich in Berlin die junge Kunst aus Frankreich facettenreich, fern folkloristischer Klischees. Vor kurzem erst eröffnete in Berlin das Freie Museum, in dem sich zum Auftakt junge französische Künstler und Künstlerinnen präsentierten und nun eine ganze Etage in der Immobilie gemietet haben; 2006 stellten 150 Künstler aus Frankreich in der Schau Art France Berlin in der deutschen Hauptstadt im Martin-Gropius-Bau aus, unter ihnen Valérie Favre, die nun an der Universität der Künste in Berlin Malerei lehrt; seit 2007 gibt es ein Deutsch-Französisches Kunstforum; und auch das Engagement des aktuellen französischen Botschafters Bernard de Montferand in Berlin ist außerordentlich. Es reicht von der Organisation einer Ausstellung über Comickunst in Frankreich und Deutschland bis hin zu einem jüngst besonders gelungenen Beispiel des neuen Verständnisses der Achse Berlin-Paris - einem Galerienaus-tausch zwischen Pariser und Berliner Galerien, die eben Bezüge herstellt, die sich nicht mehr auf nationale Kategorien reduzieren lassen. Das Signum scheint vor allem das eine zu sein: aufregende Disparität, das

Einüben neuer Sehgewohnheiten. Grund dafür ist natürlich auch der enorm gestiegene Einfluss der Galerien, seitdem sich das Kunstgeschehen der Marktwirtschaft geöffnet hat, zum Wirtschaftsfaktor wurde, der vom internationalen, freien (und manipulierten) Spiel aus Angebot und Nachfrage abhängig ist. So verzichtete bei dieser Kooperation etwa der Berliner Galerist Mehdi Chouakri - übrigens selbst Franzose - auf junge Positionen, stellte die klassische Moderne aus, um die erfolgreiche Geschichte des Kunsthandels in Paris zu dokumentieren. Der Austausch der sich permanent verändernden Kunstwelt ist polyperspektivischer und selbstverständlich. Er wird zu immer neuen Themen und Ausdrucksformen finden - und knüpft damit an das an, was nach dem Zweiten Weltkrieg durch Künstler wie Willi Baumeister und K.O. (Karl Otto) Götz befördert wurde: das Abstreifen von nationalen Grenzen.

4. These: Junge zeitgenössische Kunst spiegelt unsere ambivalente Befindlichkeit

Der französische Videokünstler Cyprien Gailard, der mit einem DAAD-Stipendium Berlin kennenlernte, formulierte in einem TV-Beitrag sein Lebensgefühl in Deutschland mit dem unmittelbaren Blick auf den Potsdamer Platz in Berlin (und Caspar David Friedrichs Wanderer über dem Nebel oder dem Kreidefelsen auf Rügen im Gedächtnis) so: „Man schaut wie der Typ bei Caspar David Friedrich auf die neue deutsche Landschaft“. In solchen Statements dokumentiert sich beides: die Kenntnis und die Relativität kunsthistorischer Traditionen; aber doch auch, dass sich gleichzeitig der Blick auf das Andere oder den Anderen noch auf längere Sicht mit bestimmten Bildern verbinden wird. Es gibt solche Motive und sie finden sich auch in der jungen zeitgenössischen Kunst in Deutschland. Welche sind dies?

Seit Jahren stehen auf den gemeinhin verhassten (und doch so beliebten) Rankings, mehrheitlich deutsche Künstler auf den ersten Plätzen: Gerhard Richter, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, in der Fotografie die Becher-Schüler Gursky, Ruff, Struth, die Bechers selbst.

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

FRANKREICH

DR. HANS-JÖRG CLEMENT

31. Oktober 2009

www.kas.de

www.kas.de/paris

Dabei ist auch Albert Oehlen (*1954), dem das Musée d'Art moderne de la Ville de Paris gerade eine große Ausstellung ausrichtet; einer Malerei, die anarchisch, unverstellt und auch ironisch oder gar witzig Figuration und Abstraktion zusammenführt, ohne dabei ihre Ernsthaftigkeit und intellektuelle Tiefe zu verlieren. Die Rezeption lässt vermuten, dass diese Art der Malerei außerhalb Deutschlands vergleichsweise leicht zu vermitteln ist. Ebenso erging es nicht zufällig dem MoMA in New York mit einer sensationell erfolgreichen Retrospektive des multimedial arbeitenden Martin Kippenberger (1953-1997). Seine frechen, kühnen, auch sarkastischen Werke, die den traditionellen Kunstbegriff mit ungezügelter Konsequenz in Frage stellen, atmen eine Leichtigkeit, die trotz des Wissens um ein früh beendetes Leben erhalten bleibt. Die Zeitschrift *art* aber berichtete zurecht darüber, dass als das Musée d'Orsay 2008 Lovis Corinth, einem ganz maßgeblichen Maler der klassischen Moderne, eine Retrospektive widmete, sich herausstellte, dass Corinth in Frankreich relativ unpopulär war und zitierte Le Figaro, der den Grund dafür zu kennen glaubte: die Bilder haben zu viel Seele und Schmerz.

Und damit sind wir schon bei dem, was immer wieder zugeschrieben und diagnostiziert wird, wenn Kunst aus Deutschland international auftritt: das Schwere und Tiefe, das Grüblerische, das Düstere und Dunkle, das Deutungsvolle und Bedeutungsvolle und natürlich die seit Dürer der Kunst aus Deutschland zugeschriebene Melancholie, nicht zuletzt die Schattierungen der Romantik. Die Schwere scheint vielen der besonders prominenten Künstler aus Deutschland gemein: Joseph Beuys mit seinen vielschichtigen Bezügen zur deutschen Vergangenheit der Nazi-Diktatur, aber insbesondere auch seine künstlerische Durchdringung der Romantik, die geschichtsträchtigen und mythologischen Arbeiten von Anselm Kiefer, Hanne Darbovens *Indices*, Gerhard Richters *Landschaften* oder sein viel diskutierter *RAF-Zyklus*.

Der Blick auf die junge zeitgenössische Kunst in Deutschland lässt zunächst ein diffuses Bild entstehen. Zu der jüngeren Gene-

ration zählen die zu Stars gewordenen Akteure der Berliner 90er Jahre Thomas Demand, Monica Bonvicini, Jonathan Meese, John Bock, Manfred Pernice, Tobias Reberger. So ungestüm sich diese Künstler in den Nachwendejahren gaben, so wenig sind ihre Positionen ohne den Einfluss der kursorisch erwähnten Väter und Mütter zu verstehen und zu bewerten. Bei keinem wird dies deutlicher als bei Jonathan Meese, dessen Installationen und Performances ohne Beuys „soziale Plastik“ nicht zu denken sind. Sie alle agierten in Berlin, waren Teil legendärer Schauen. Heute sind sie fast Teil des Kunst-Establishments und lehren an den Akademien: Bonvicini und Pernice in Wien, Bock in Karlsruhe. Nicht umsonst lassen sich in deren Umfeld in den neunziger Jahren kaum Maler ausfindig machen – vielleicht noch Franz Ackermann, André Butzer und Martin Eder. Die Malerei kam nicht aus dem ständig sich selbst erneuernden Berlin, sondern in Arno-Rink-Tradition mit Neo Rauch aus Leipzig. Die Hauptakteure: David Schnell, Tilo Baumgärtel, Tim Eitel und natürlich Matthias Weischer; aus Dresden Eberhard Havekost. Top-Galerist Judy Lybke, selbst eine Wende-success-story des neuen Berlin, der insbesondere den amerikanischen Markt mit der figurativen Malerei befeuerte, erzählt noch heute, dass es das Glück der Leipziger war, die westdeutsche und internationale Entwicklung der Kunst einfach verschlafen zu haben. Seit diesen Jahren, die die junge deutsche Kunst in schwindelnde Höhen geschossen hat und die Ausstellungen zu Events, die Künstler zu Popstars wurden, ist Zeit ins Land gezogen und mit ihr eine Finanzkrise, die auch das Kunstgeschehen nicht unberührt ließ.

Einerseits scheint es so, als gingen den jungen Künstlern die Themen aus oder präziser: als fänden sie keine Themen. Man beobachtet in den Ateliers der jungen Akademieabsolventen immer wieder einen beängstigenden Grad an Theorieverlust, an der Unfähigkeit, das eigene Werk in einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen, eine Verortung vorzunehmen, die Reibung, Brechung oder auch Anlehnung an vorhandene Positionen markiert. Damit hängt auch zusammen, dass die Auseinandersetzung mit Wertehorizonten nicht mehr

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

FRANKREICH

DR. HANS-JÖRG CLEMENT

31. Oktober 2009

www.kas.de

www.kas.de/paris

zum Selbstverständnis einer künstlerischen, kreativen Existenz gehört und die viel zitierte Diskursfähigkeit verloren geht. Die Reflexion des eigenen Standortes und damit auch der kreativen Entäußerung scheinen eher die Ausnahme. Befördert wurde diese Haltung durch aggressives Vorgehen der Kunstmarktakteure, insbesondere der Galerien und dem secondary market, den Auktionshäusern, die bessere Renditen als andere Kapitalanlagen versprachen und an denen die Künstler natürlich teilhaben wollten. Die Finanzkrise nun scheint heilsame Korrekturen vorzunehmen. In Berlin existierten bis vor kurzem 600 Galerien, von denen einige schließen müssen, andere verkleinern sich und sagen Messen ab. Wenn für jede der Galerien ein Portfolio von 10 Künstlern angenommen wird, zeigt sich unmissverständlich, dass es so viel gute Kunst nicht geben kann – und deshalb begegnen wir viel Epigonentum und Arbeiten, die sich im (kunstgeschichtlichen) Zitat erschöpfen.

Anlass zu Kulturpessimismus besteht damit nicht. Die am Ende des Tages zu stellende, entscheidende Frage nach dem, was bleibt, wird das Schlaglicht immer nur auf einen sehr, sehr kleinen Kreis künstlerischer Positionen werfen. Kunst ist Kunst, kein Durchschnitt, kein Mittelmaß, kein Spektakel, keine Belanglosigkeit. Kunst muss Relevanz haben. Man wird dazu zurückfinden, dass sich ein erfolgreicher Künstler nicht mehr unbedingt nach dem neuesten Rekordergebnis der letzten evening sales der großen Auktionshäuser bemisst – wie es ohnehin früher undenkbar war, dass Arbeiten allerjüngster Künstler in den Sekundärmarkt gehen. Die Beteiligung an relevanten Gruppenausstellungen, institutionelle Einzelschauen und die Aufnahme in wichtige Sammlungen gewinnen neue Relevanz und erinnern daran, dass Beuys zu Lebzeiten auch kein kommerzieller Blockbuster war.

Und so gibt es sie natürlich doch, die sensiblen, mitunter hybriden, aber auch häufig sehr in sich gekehrten Künstler, die sich ununterbrochen der Schulung, der Durchdringung, der Korrektur der reflektierten Relativierung aussetzen, sich und die Welt hinterfragen, Themen und Ausdrucksformen kritisch reflektieren. Es ist diese Gruppe der

jungen zeitgenössischen Kunst, die das Postulat der absoluten Zweckfreiheit der Kunst, das nichts anders als die absolute Freiheit der Kunst meint, nutzt, um uns über subkutan ablaufende gesellschaftspolitische Prozesse Auskunft zu geben.

In der jungen zeitgenössischen Kunst waren es schon zur Jahrtausendwende deutsche Künstler, die das Ende der Party-Gesellschaft ausriefen und auf zahllosen Bildern den glitzernden Disco-Kugeln ein letztes Denkmal setzten. Die Oberflächen der Schönen und ewig Jungen, die zuhauf die Tableaus der Maler schmückten, wurden verletzt und wichen schließlich ganz den gebrochenen, geschundenen oder geheimnisvollen Figuren fremder Welten. Junge, die wie Greise wirkten, Straßenkids in fast schwarzen Farbräumen, die weniger unheimlich als verstört wirkten, dunkle Familienaufstellungen, zwischen Traum und Albtraum schwebende und schwimmende Wesen, zwischen Schuld und Unschuld schwankend, isoliert, auch in selbst gewählter Distanz oder in Landschaft und Architektur verloren. Unpolitisch war trotz gegenteiliger Behauptung die junge zeitgenössische Kunst nie wirklich, versteht man politisch relevante Arbeiten nicht als prinzipiell agitatorisch und didaktisch. Wertekontexte und Menschenbilder wurden immer wieder thematisiert, Horizonte erweitert, im Entzug oder der Suche nach der Idylle auch abgeschottet und Welt konstruiert – die Bewahrung oder Konstruktion von Mikrokosmen in Zeiten der Orientierungslosigkeit. Nicht umsonst spielt die Idee des Sammelns (übrigens auch ein biedermeierliches und romantisches Thema) und der Serie häufig eine zentrale Rolle. Viele Künstler arbeiten inzwischen mit umfangreichen Archiven und Sammlungen. Wenn Thomas Demands aktuelle Schau in der Neuen Nationalgalerie mit dem Titel Nationalgalerie den Blick im Jubiläumsjahr auf Schauplätze deutscher, medial vermittelter Geschichte richtet, ist er mit der Offensichtlichkeit seines politischen Themas fast die Ausnahme.

Zunehmend geht es um die Ambivalenz, um Transformationen und Erinnerungsräume kollektiven und individuellen Bewusstseins als maßgeblicher Anmutung. Dies dokumen-

Konrad-Adenauer-Stiftung e. V.

FRANKREICH

DR. HANS-JÖRG CLEMENT

31. Oktober 2009

www.kas.de

www.kas.de/paris

tiert sich insgesamt auch in einer neuen Verarbeitung der abstrakten Kunst, manchmal gefährlich nah am Dekorativen. Aufregend wird es – wie stets – bei den Grenzgängern. Da werden Architekturen, Natur und Figur in Schattenwelten getaucht und die melancholische Suche nach der Schönheit und der Unaufgelöstheit der Welt poetisch umgesetzt, fern des Schwülstigen und dem vordergründig Narativen. Das alles passt zur allgemeinen Bewunderung des britischen „bluechip“ Peter Doig und ist doch in den geglückten Momenten so anders und von neuer Qualität. Figuration und Abstraktion finden zu neuer Melange und zu ambivalenter Spannung zwischen Schönheit und Grauen. Die Grenzen werden auch in der formalen Umsetzung überschritten, das Bild wird zum Objekt, das Objekt greift in den Raum und wird zur Skulptur und zur Installation. Wer heute malt, macht morgen eine Performance, je nachdem wie man glaubt, Inhalte umsetzen zu müssen. In der Krise scheint sich ein neues Bewusstsein zu formen, das kompromisslos den Weg der Qualität beschreiten will. In der Kunst selbst und im Bereich der Kunstvermittlung und Kunstvermarktung. Ende offen.

Kuśmirowski, von dessen Waggon wir am Anfang sprachen, fuhr übrigens im Jahr 2003 in der Rolle eines Fahrradfahrers der zwanziger Jahre die historische Route Paris-Berlin (dann weiter nach Leipzig) als Performance ab und präsentierte anschließend die Tour als Foto- und Zeichenserie in der Ästhetik des beginnenden 21. Jahrhunderts. Wie gesagt: Die Achse Paris-Berlin wird heute anders befahren – und auf der Strecke trifft man nicht nur Franzosen und Deutsche an.